مبدع الطراز الباروكي

الفنان الإيطالي كارافاجيو Caravaggio

في تاريخ الفن، خاصة الجانب الإنساني منه، يمر الفنان بأوقات يكفيه منها مرور عابر، وبعضها تستوقفه زمنا طال أو قصر، وعند البعض من هؤلاء الذين تستوقفهم يكفيهم منها زمن قصير لتترك انطباعاتها في جهاز الذاكرة قصير المدى، بالغ التأثير على مدى هذا التاريخ الإنساني. هكذا كانت محطة الإنسان المتفرد - الفنان الإيطالي كارافاجيو، ولقد ولد ميكيلانجلو مريسي كارافاجيو، وهذا هو اسمه oiggavaraC ed isireM olegnalehciM، في ميلان naliM عام ١٧٥١، وتوفي في توسكاني ynacsuT عام ١٦١٠... عمل أبوه في مقاولات البناء بالحجر في لومبارديا، ودرس كارافاجيو وهو صغير لم يتجاوز الحادية عشرة في ميلانو، وتتلمذ على يد سيمون بيترازانو في ورشته ما يقارب أربع سنوات، ثم رحل إلى روما عام ٧٩٥١ ليرسم هناك، إلا أنه واجه حياة صعبة ومتاعب، ولكنه مضى في كفاحه وتعايش مع القلق واضطرابات المشكلات، بيد أن الكردينال «ديل مونتي» استطاع أن يكبح جماحه، ويؤمّن له حياة شبه مستقرة ليتقدم في فنه، وبالفعل أصبحت أعماله تثير الإعجاب، وتحقق الشهرة، وانهالت عليه الطلبات من جميع الجهات لتزيين الكنائس الفخمة، خاصة في روما، برسومه ونقوشه.

يحيى سويلم
ناقد - الكويت



العرافة - زيت على قماش - روما 150 x 115



العازفة - زيت على قماش 1594/95

لكن مع الأسف لم يستطع ميكيلانجلو مريسي كارافاجيو التخلص من عصبيته ومجونه والزج بنفسه في مشاجرات ومبارزات، وأظهر ميلا إلى العنف والخشونة، وافتضح أمر مشاكساته، واقتادته الشرطة عدة مرات للقضاء، وتعرض للسجن والهروب منه عدة مرات، وتعدد تدخل بعض الكبار وعلية القوم، من المؤمنين بموهبته، لإطلاق سراحه، وتفسير ذلك يرجع إلى أن أهل عصره أحبوا إنتاجه الفني، وأقبلوا على رسومه ولوحاته بدافع الرغبة والحنين لمشاهدة أعمال مبتكرة جديدة، وتحرك فعلا كثيرون من علية القيوم لحمايته، وهم من الأمراء والكرادلة، وكان من الطبيعي أن يعمل كارافاجيو على مرضاتهم وكسب ودهم، والوقوف إلى جانبهم في مقارنة دعاة الإصلاح الديني والاجتماعي، إذ كانت محارق النيران في عصرهم تلتهم كل يوم العشرات، وأحيانا المئات، من الهراطقة المنادين بالإصلاح والتغيير.

وللأسف ظل كارافاجيو على هذه الحال من الاعتداء على الآخرين، وإزعاج الناس في الحانات والشوارع والمحلات العامة، وتعرض للمطاردة عدة مرات، واضطر إلى الهرب من روما إلى جنوة ثم إلى نابولي، ثم سافر إلى مالطة، وهرب إلى سرقسطة وإلى مسينا ما بين عامي 1608 و1609، ثم سافر إلى باليرمو، وعاد من جديد إلى نابولي، وعاش سنواته وأيامه الأخيرة على أمل صدور عفو عنه ليتمكن من العودة إلى روما وإلغاء قرار نفيه.

طراز فن الباروك

لقد مهد كارافاجيو بفنه للرسم الباروكي، عندما عني بتأكيد التوتر العاطفي الحاد، واستخدم تباين الظل والنور من أجل تحقيق قوة تعبيرية، وجرأة تشكيل تكوينات لوحاته، وديناميكية وأشكال جديدة من أشكال الإيهامات اللافتة للنظر، على الرغم من أن عصر النهضة الإيطالية الذي يقع بين عامي 1300 و1550 يعتبر من أعظم فترات فن الرسم في تاريخ الفن الغربي فإننا نجد أن الطراز الباروكي الإيطالي كان نهاية وبداية حقبة أخرى.

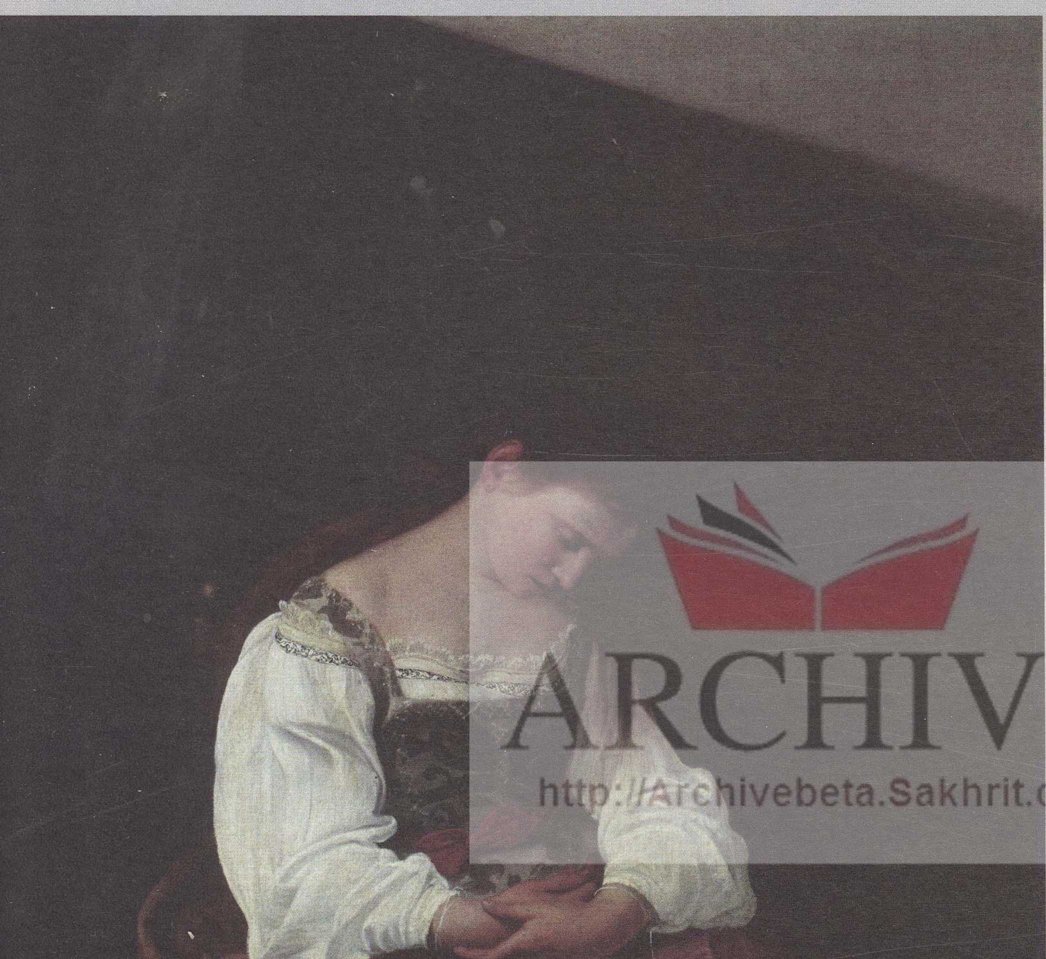
وواكب القرن السابع عشر الرجوع إلى الروحانية كرد فعل على تسلط الفكرية المفرطة طوال عصر النهضة، ويختلف مظهر فن الباروك من حيث الطابع المميز عن فن عصر النهضة، من خلال الحركة المنطلقة العنيفة للشكل المنفرد، ولتكون الأشكال مجمعة بطريقة صريحة جديدة، ثم من خلال المبالغة في قوة جسم كل من الأشخاص المصورة في استخدام نظام للإضاءة فيه طابع درامي.

لقد أدت إيطاليا دورا كبيرا في ظهور فن الباروك ونشره في أنحاء أوروبا، هذا الطراز منذ بداية نشأته في أوائل القرن السابع عشر والثامن عشر، عندما أخذت ترسخ فكرة تصور الطبيعة على أنها تجمع بين الاتساق والانسجام والوضوح في آن معا، ويعبر عن مثل عليا، دينية وسياسية، كما أنه الفن الذي نشأ نتيجة ظهور الملكية المطلقة، حيث أصدر ملوك القرن السابع عشر الأقوياء أوامرهم ببناء القصور الفخمة، وغدت الكنيسة تنعم برعاية هؤلاء الملوك، وأصبحت رسوم الأشخاص المرسومة تعكس الإحساس بإظهار فضائل أصحاب هذه القصور وتمتدح مناقبهم.

وكان على هذا الطراز أن يختلف عن ذلك الذي جاء كرد فعل مناهض لوثنية الطراز الذي قبله (عصر النهضة)، وعن ذلك الذي جاء بعده (الروكوكو)،

والروكوكو هو الطراز الرئيسي الأوروبي في القرن الثامن عشر، برغم أنه لم يكن الطراز الوحيد إطلاقا، وتعم الرقة وسحر الأسلوب والتعبير معظم ابتكارات الروكوكو، كالتصوير والنحت والأثاث والتصميم الداخلي أو أي شيء آخر. ففن الروكوكو أساسا هو فن متعة، قام تصويره ونحته على ذلك، في حين كان الباروك فن وقار وقوة؛ نُفذ بطرق متنوعة ملائمة. وكل من الأسلوبين دولي في مداه. فالباروك دولي نتيجة انتشار نفوذ حركة الإصلاح الديني. والروكوكو نتيجة دور فرنسا المتزايد الأهمية الذي أسهمت به في ثقافة أوروبا. وكلمة «الباروك» تعني في قواميس اللغة اللؤلؤة غير المنتظمة، وهذا المعنى نفسه يعكس الهدف الأصلي من هذا الأسلوب الفني الكلاسيكي.

ويعتبر الباروك هو الأسلوب الذي تلا النزعة الأسلوبية manherism، واستمر على الرغم من تقلباته الكثيرة حتى القرن الثامن عشر. ويرى هربرت ريد أن الأسلوب الباروكي في أنقى صوره كان خلال ما يسمى مرحلة «الباروك العليا» التي ترتبط أساسا بإيطاليا (وروما بالذات) في الفترة بين عامي 1630 و1680، حيث امتزجت فنون الهندسة المعمارية والتصوير والنحت التي تؤثر على مشاعر المشاهد. وكارافاجيو هو أحد أهم أقطاب الطراز الباروكي الإيطالي في أواخر عصر النهضة، الذي انتشر في أوروبا، نجده لم يتمسك بالمألوف من تقاليد التصوير وضرب به عرض الحائط، وراح يعبر في جميع أعماله عما هو واقع وحقيقي من الأشياء، حتى أنه بذلك أوجد ثورة جديدة في فن التصوير يختلف كل الاختلاف عن الفن التقليدي وفن عصر النهضة، في الوقت الذي اشتد فيه الصراع بين مختلف التيارات الفنية وبدا ذلك جليا في لوحته «العازف على العود - المزهر» التي يمكن اعتبارها أنها فاتحة عهد جديد في فن القرن السابع عشر، حيث حذا حذوه - فيما بعد - العديد من الكبار، أمثال رمبرانت وروبنز وغيرهما. وكتب الناقد الفرنسي «فريد بيرنس» مقالا عام 1967، تحت عنوان «دور كارافاجيو في تطور الرسم»... لا نغالي إذا قلنا إن كارافاجيو يمثل عبقرية فريدة من نوعها، لقد تمكن من السيطرة على اللون والحركة في آن واحد، وبلغ بهما منتهى الدقة والإبداع.



ماري - زيت على قماش 98.5 x 122.5

إن ما يتميز به فن كارافاجيو ليس في الحجم، ولا في إبراز التضاد بين الظلال والأنوار، بل في المظهر الدرامي للصفات الشخصية، حيث له جذوره المتغلغلة في اللاشعور، ولا يستطيع ذلك غير المقتدرين من العباقرة والملهمين، لهذا اعتبر كارافاجيو من عداد الخالدين من أهل الفن.

وعلى الرغم من ذلك كان هناك أيضا كثيرون من

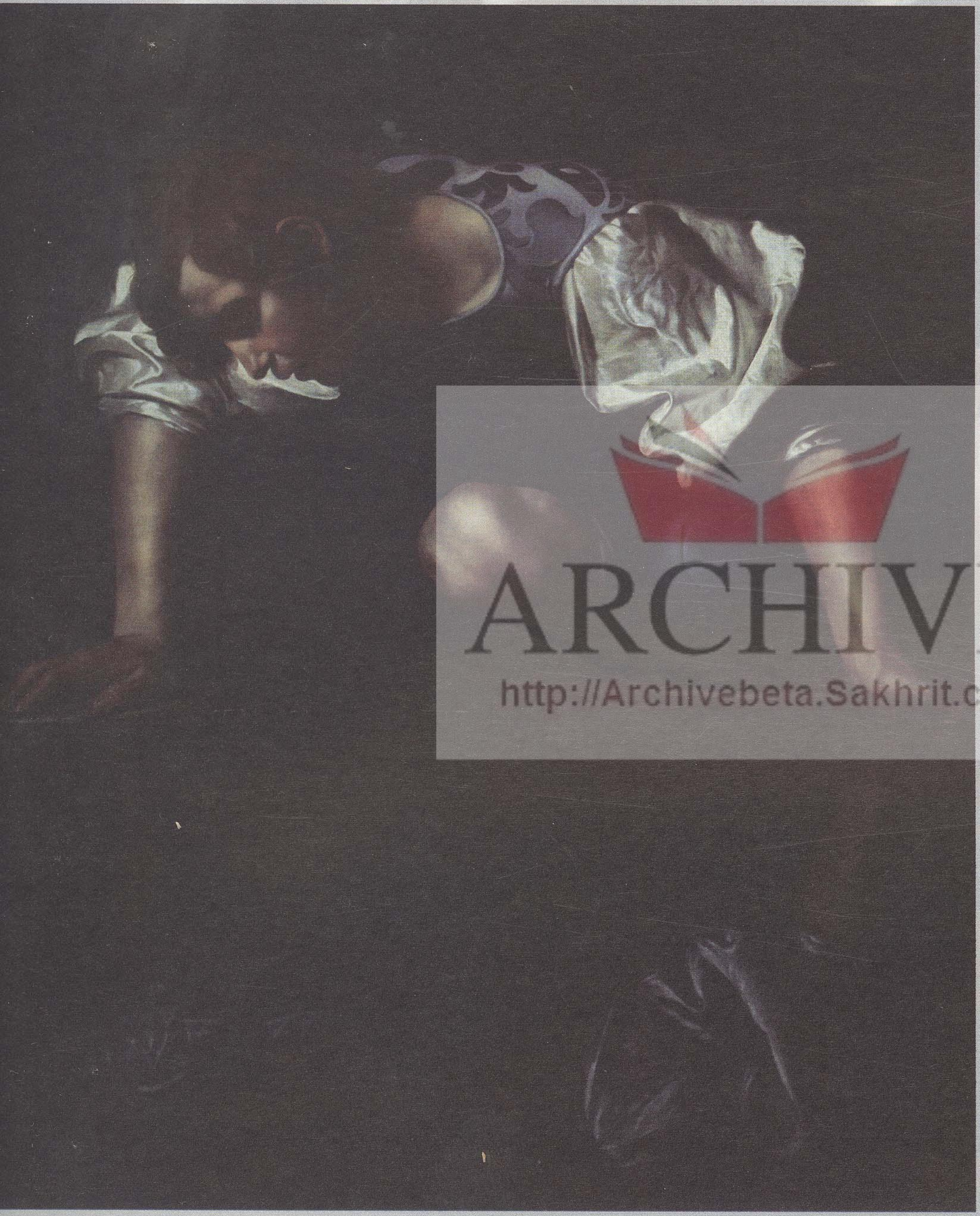
الفنانين الذين وجدوا في نهج كارافاجيو وأسلوبه عدم تقبل وانتكاسة للفن الأنبل والأكمل، نذكر منهم الفنان البولوني فرانشيسكو ألباني تلميذ كاراتشي أحد أهم مؤسسي المدرسة الأكاديمية البولونية، وأكثرهم موهبة، والتي هي رد الفعل ضد النمطية، وذلك قرب نهاية القرن السادس عشر، وتجنبوا المثالية لكارافاجيو، والمثالية غير الطبيعية للنمطين، وفي الواقع كان أسلوبهم قائما على محاكاة الطبيعة.

فهم يعتبرون المصور مثل الشاعر، ينبغي أولا أن يدرك فكرة، وهؤلاء الأتباع لكارافاجيو لا يصورون فكرة ما، ولا حتى هم يقدمون أبدا أي أفكار فيما يمثلون. مع العلم أن فناني هذه الحركة الباروكية أظهروا في لوحاتهم مشاركة آلام القديسين ومصاعبهم، وتقوم قدرتها الإيحائية على الضوء واللون، وخلق نوع من الاستجابة العاطفية المباشرة، ويذكر الناقد التشكيلي ذائع الصيت هربرت ريد (1893 - 1968) في كتابه «معنى الفن» أن الشماليين اتخذوا موقفا مضادا من المدرسة الباروكية؛ لارتباطها بالنزعة الكاثوليكية المضادة للإصلاح الديني، ولكن عودة الثقة في الفن الديني مرة أخرى في القرن الـ 17، أثمرت نوعا من التقارب بين النزعة الشمالية (العقلية) وبين المدرسة الباروكية، مما نتج عنه محاولة خلق أسلوب فني جديد في أواخر القرن الثامن عشر.

ولا ريب في أن لوحات كارافاجيو كانت تفتقر إلى مسحة من العطف والحنان... ويغلب عليها اللون الأحمر القاني، ولعل السر في ذلك يكمن في حياته المضطربة القاسية الحافلة بالمآسي والمغامرات وسفك الدماء، ولكن ستظل رائعته الخالدة «موت العذراء» التي انتهى منها في أواخر حياته القصيرة، حيث توفي وعمره لما يتجاوز السابعة والثلاثين.

هذه اللوحة المفعمة بالشقاء والألم تعبر أصدق تعبير عن مأساة البشر، ولقد صور العذراء امرأة عادية كسائر بني البشر، ولم يحطها بهالة من القدسية والاحترام اللائق، ولهذا السبب أثير حولها ضجة ورفض رجال الكنيسة لها.

ومن المعلوم أن كارافاجيو كان قد كفر بأهل الفلسفة الأفلاطونية المبجلة من مفكري ذلك العصر، وتجاوز أساليبهم، واشترط الجانب الإنساني قبل كل شيء ليصبح الفنان إنسانا بين الناس الذين يعيش وإياهم، ليصبح فنانا يتحمل مسؤولية التعبير عن الواقع والحقيقة، فحلت أعماله محل الرسوم الجدارية الشائعة من قبل، وعُدَّت ذات طراز قديم، فلقد ابتكر كارافاجيو «النوارنية» في التصوير. حتى اعتبر النقاد - بسبب هذه اللوحة - أن كارافاجيو دشن عهد الانطباعية بشكل لم يسبق له مثيل من حرارة التعبير والانفعال.



نرجسية - زيت على كنفس - روما 95 x 113.3

إيقاع الصمت في لوحاتها ورومانسيتها الأثيرية

عالم ستانكا كورديك

«أملك تعاطفا كبيرا نحو الإنسانية، ولا أجد وسيلة أخرى للتعبير عن هذا التعاطف سوى الفن»، بهذه الكلمات تحديدا تصف الفنانة ستناكا كورديك رحلتها مع عالم الفن التشكيلي وفن البورتريه البديل تحديدا، مستخدمة أناسا حقيقيين تقابلهم وتتعرف عليهم، وتصيغ معهم عالما أو صلة ما لخلق تجربة أو لحظة للمشاهد، وهذا الشكل يحفزنا لنرى المألوف لكن بعين واعية وفاحصة، ونتبع الوجه في رحلته على اللوحة، وبعد ذلك شيء ما يتبدل مثل أوراق الخريف، شيء لا نحسه ولا نراه، وهو الشيء المفرد في كل فرد منا، عقله أيضا، خاصة عندما لا تصف شيئا ما يمكنه تبينه، وبهذا نجد إمكانات عدة للرؤية والإحساس، والمشاعر، لمَ لا نجلس إذن لنرى لوحة مفعمة بآلاف الترجمات؟ لمَ يجب أن تسرد قصة واحدة في لوحة جميلة حيث يمكننا أن نستمع إلى آلاف القصص؟ شيء ما خارج التصنيفات متسع كما الحياة نفسها، ومملوء بطبقات عدة، مثل قشور البصل أو نواة البيض، مثل الإنسان... ربما العلامات التجريدية يبدو أنها تترك أثرا ما على المشاهد، وفنا حين يسحرنا ما نشاهده فإنه يصعب - إلى حد ما - تصنيف فن ستانكا كورديكا؛ حيث يتفق أغلب نقاد الفن التشكيلي، خاصة المعاصر منه، على أنها من أفضل الفنانات المعاصرين، ولوحاتها تتحدث عن نفسها، حيث لا يبدو حقا أنها تقلد أحدا، ولا نجد بها حنينا إلى ماض، أو تقليدا أعمى للوحات أثرت في كثيرين من محبي الفن التشكيلي، بل إن لوحاتها أمثلة معاصرة ورائعة للفن الحديث المرسوم بعناية ومهارة وحب تجاه الفن بصفة عامة.

منال حامد
ناقدة فنية - مصر





وتضفي لوحاتها مسحة من الحلم والأجواء الأثيرية والغموض والأنوثة الرقيقة الحانية في حبها للطبيعة والأطفال واللحظات الهادئة بعيدا عن صخب العالم.

ستانكا أمريكية من أصل كرواتي، وسبقها إلى عالم الفن أخواتها، تخرجت في معهد كليفلاند للفنون الجميلة في العام 1985، وبعدها سافرت إلى أوروبا وتشبعت بالفن على قدر الإمكان، ونهلت من معين لا ينضب سيكون بعد هذا مصدرا للإلهام.

كانت تبحث أيضا عن صوتها الخاص، وبعد عودتها من أوروبا عملت رسامة ترسم الكتب وأغلفتها، وترسم رسوما تجارية، بعد فترة تركت المجال التجاري كي تكرس نفسها لما تحبه وهو رسم اللوحات.

أسست الاستديو الخاص بها، وركزت في أعمالها على رسم المشاهد الطبيعية والوجوه، وبعد هذا بدأت في الاشتراك في المعارض الفنية، وحازت جوائز فنية عدة. وعملت أيضا في تدريس الفن.

ومنبع إلهامها الأساسي هو الوجه البشري، ولكن يصعب أن تعتبر لوحاتها بورتريه لأنها ترسم الطبيعة أيضا مع هذا الوجه، يعجبها الأطفال ببراءتهم، ودهشتهم وفضولهم، لذا نجدهم بكثرة في أعمالها، ويعد ما ترسم نوعا من أنواع «البورتريه البديل»، الذي يعني أنه بدلا من التركيز على الوجه المبتسم الذي نراه عادة في الصور الفوتوغرافية، تلتقط بعناية ورهافة بالغة لمحات طبيعية وعفوية للوجه المراد رسمه، أي لحظات من التأمل الذاتي.

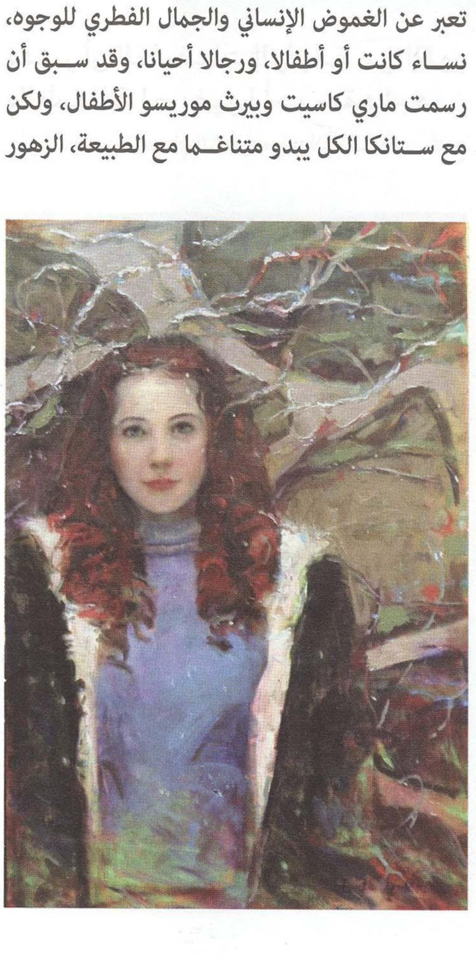
وترصد أيضا حركة الرياح على السطح، سواء كانت أرضا تحتوي على عشب أو مرج أو حديقة أو وجه إنسان، في إيقاع صامت أشبه بموسيقى لا نستطيع أن نسمعها، أو لمحات من الأمومة الدافقة والإحساس بالوحشة وسط الطبيعة، أو الإحساس بالتناغم معها وفق المزاج العام للعمل الفني المراد التعبير عنه، وهكذا فإن البورتريه البديل يتطلب ذكاء ووعيا من المتلقي أيضا، وحساسية تقترب من حساسية الفنان، وغنائية في تفهم مود اللوحة ومزاج الشخص المرسوم، وربما هذا ما تحاول أن توحي لنا به الفنانة، ليس الإنسان إذن مجرد وجه، بشفاه وعينين وأنف وخصلات شعر، بل إنه روح يحتل حيزا في المكان وفراغا يتركه خلفه، وتترك أثرا لا ينمحي، مثل آثار أرجل الأقدام على الرمال، وهي إذن تقترب جدا من المزاج الصوفي في الفن، ولكن ليس من السهل أيضا أن نصفها على أنها فنانة صوفية، برغم تماسها الشديد مع الطبيعة؛ لدرجة أنها تطلب ممن ترسمهم أن يسيروا أو يتجولوا في حديقتها الخاصة؛ كي ترسمهم في تلك الأجواء وسط النبات والعشب والطيور.

ولأنها درست، أو مارست الحفر أيضا، نجد هذا أيضا في لمسات فرشاتها، ووجوه ليست أيقونات... لكنها وجوه تطاردنا بإيقاعها الصامت؛ لنحاول أن نعرف قصتها، وهي تنجح تماما في سردها، وفي إضفاء مسحة الغموض عليها، وهو غموض محبب وليس مخيفا، غموض الطبيعة ذاتها بتبدلاتها وتغير فصولها، غموض الوجود الإنساني في رحلته القصيرة على الأرض.

وتتسم ألوانها بالبساطة والجمال معا، وهي تستخدم طبقات خفيفة من اللون مع فرشاة كبيرة الحجم، ومسحاتها الرفيعة تلك تسمح بتصوير تأثير النسمات الباردة لجو ثلجي أو شتوي، أو ريح تميل إلى اليمين والشمال، وتضفي رقة وواقعية في الوقت نفسه على ما ترسمه.

تعبر عن الغموض الإنساني والجمال الفطري للوجوه، نساء كانت أو أطفالا، ورجالا أحيانا، وقد سبق أن رسمت ماري كاسيت وبيرث موريسو الأطفال، ولكن مع ستانكا الكل يبدو متناغما مع الطبيعة، الزهور التي يحملها الأطفال، والطيور التي تطير فوق رأس الفتاة، وحتى المياه التي تستحم فيها الفتاة، ونجد أن باليتة ستانكا تتألف من اللون البرتقالي بدرجاته، واللون الوردي أو الفوشيا، وخلفياتها عادة بنية اللون أو رمادية أو زرقاء، كما أن هناك اهتماما بالوجوه التي ترسمها، لذا فإن الخلفية لا تقتحم عالمها البشري، بل تعد محايدة نوعا ما، وما هو لافت للنظر هو رسمها وإجادتها العالية لرسم تأثير الرياح في دورانها، أو النسمات التي تلفح وجه الطفل الصغير في أجواء صوفية تشبه إلى حد ما قصائد وليام بليك الشاعر الإنجليزي، ويمكن القول إن اللحظات التي تقتنصها ستانكا لرسم اللوحة هي لحظات من الراحة أو التفكير العميق، وربما التأمل الذاتي. وتظهر الطبيعة متناغمة مع مثل هذا الجو الذي تتميز به لوحاتها؛ فنرى رجلا يرقد على الحشائش من دون أي لمحة قلق على وجهه، وطفلا محاطا بتلات الزهور المتساقطة، أو فتاة صغيرة تنظر نحو الأسماك. وقد حدا هذا بالبعض إلى أن يطلق تعبير إيقاع أو نغم الصمت على لوحاتها، إذ إن هذه اللوحات على الرغم من أنها ليست مفعمة بالحركة فإنها إلى حدما مشحونة بالحركة الإنسانية الداخلية أو العالم الداخلي للوحة، أو بالأصح الشحنة الداخلية لشخوصها الذين لا يبدون للوهلة الأولى أن هناك شيئا ما يشغلهم، لكنهم أناس عاديون، أو ربما أناس يمكن مقابلتهم كل يوم. وعند النظر بتمعن يمكن أن نفحص عيونهم، ونكتشف ما بها أو الكثير عنهم.

عنونت ستانكا كورديك أحد معارضها الفنية باسم «الغموض والحكمة»، والحكمة تنبع من التناغم مع



الحياة، وتقبل أتراحها وأفراحها. وفي محاولة منها لتفسيرها ترسم الطفولة؛ لأنها الفترة التي لا يشعر فيها الإنسان بمشاعر القلق أو الهم، ويكون مفعما بالحيوية والإحساس بالحرية، ويعيش في اللحظة الآنية دونما قلق مما قد يجلبه المستقبل، وتقول الفتاة إنه مع العصر التكنولوجي هذا نفقد أحيانا بوصلتنا الداخلية وما يعتبر صحيحا بالنسبة إلينا في تلك الحياة، ونبحث عن الإجابات خارج أنفسنا، نتجه أول شيء إلى محرك البحث جوجل، ولا ننصت لصوتنا الداخلي.

وتنفي ستناكا أن تكون لوحاتنا تمدنا بالإجابات، لكنها تلهمنا إلى ضرورة التوقف بعض الشيء لتأمل روعة الطبيعة وروعة الطفولة، وربما نجد الراحة في عملية التأمل تلك.

وربما نجد أن اللون الرمادي غالب على الخلفيات، لون محايد لا يسيطر على الاهتمام، لأنها تريد قبل كل شيء أن تلفت نظرنا إلى الوجه أو الشيء الذي يفعله الشخص المرسوم باللوحة، فتاة تعقد شريطتها، أو طفل يمسك بأمه وتتساقط بتلات الزهور منه، نجد إذن حركة برغم السكون الظاهري، فتاة مستغرقة في التفكير ووراءها ثلاثة أو خمسة طيور محلقة في الخلفية.

ولو أمعنا النظر في اللوحة التالية فسوف نجد أن لون الأزرق السماوي الذي اختارته للفتاة يتماهى مع لون السماء، كأنما الإنسان في وحدة واحدة مع الطبيعة الأم.

وبدلا من بتلات الشعر المتطايرة نجد غصون الشجر تتطاير، كأنما تريد أن تقول لنا عبر اللوحة إن الإيقاع الداخلي للإنسان يشبه إلى حد بعيد إيقاع الطبيعة، لنعتبها إذن رومانسية أم واقعية؟

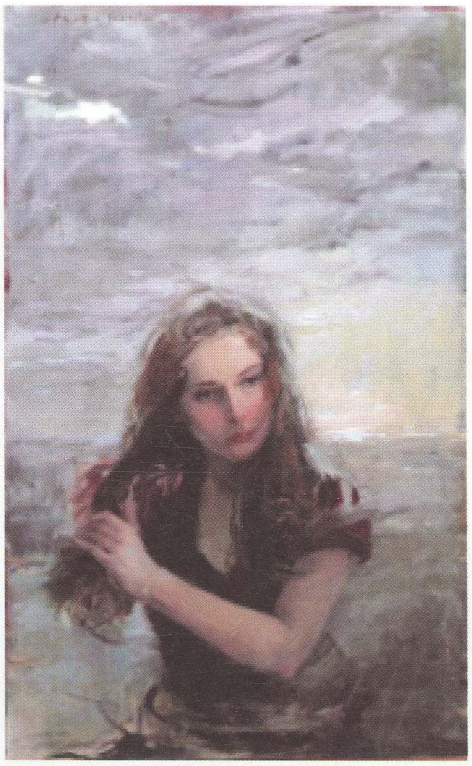
هو سؤال صعب إلى حد كبير، لأن لوحاتها بها مسحة واقعية لا تخطئها العين، ومع هذا فإن مفهوم تماثل الإنسان مع الطبيعة واتحاده معها هو لب الفكر الرومانسي.

ستناكا في مرسمها

ولعها بالحياة ينعكس في أعمالها، وتضع الإنسان في بيئات مختلفة لتكتشف جوهره، حيث تقول عن هذا الأمر:

«العمل مع موديل واحد في سلسلة (مجموعة) من اللوحات سمح لي بمساحة كافية كي اكتشف التعقيدات البصرية والانفعالية للوجه، وأفضل أن أعمل على طبقات متعددة بادئة بالأساس أو الطبقة الأساسية بعناية بالغة، وهو ما يعبر عن ردة فعلي العفوية عبر اللون، وكل ما يصلنا بالطبيعة، اللون والفرشاة، يهمني ويحيرني، حيث إنه لا ينفصل عن عالم يتنفس من حولنا».

يصعب أن نسمي اللوحات لوحات انطباعية أو تعبيرية أو واقعية، بدأت العلاقة الأولى لها مع الفن بالإبقاء على كتيب رسوم، ترسم فيه الحياة من



حولها، وهي شخوص وخطوط قصصية تخترعها هي، وبدأت الرسم في سن الخامسة عشرة، الإنسان يحتل مركز اللوحة، وواقعي اللمحات والقسمات، ومما يسمح بالتحرك حوله، ونادرا ما تتبع خطة صارمة للعمل، وتبدأ بفكرة مرنة ثم يأتي كل شيء فيما بعد بعفوية، ومرجعيتها الصور الفوتوغرافية للأشخاص المراد رسمهم، والبيئة أيضا، ولكنها الخلفية أو الطبيعة هي ما تتغير، مع تغير اللوحة التي نترسمها. تستخدم الألوان الزيتية، والسطح الخشن أو الصلب، لأنها تضع طبقات عدة من اللون، ولكن تذبذب السوق الفني أكثر ما يزعجها، أكثر ما يهمها هو وضع الإنسان في بيئة حوله يتناسب معها، تأثرت بجون سيرجنت سارجنت ورامبرانت وكاري كاسيت وديجا والوايث، وتنظر مليا في لوحات بيكاسو وفريدا أيضا.

تعتبر أن الطبقات الرفيعة من اللون والشفافة لم يفيها أحد حقها بعد

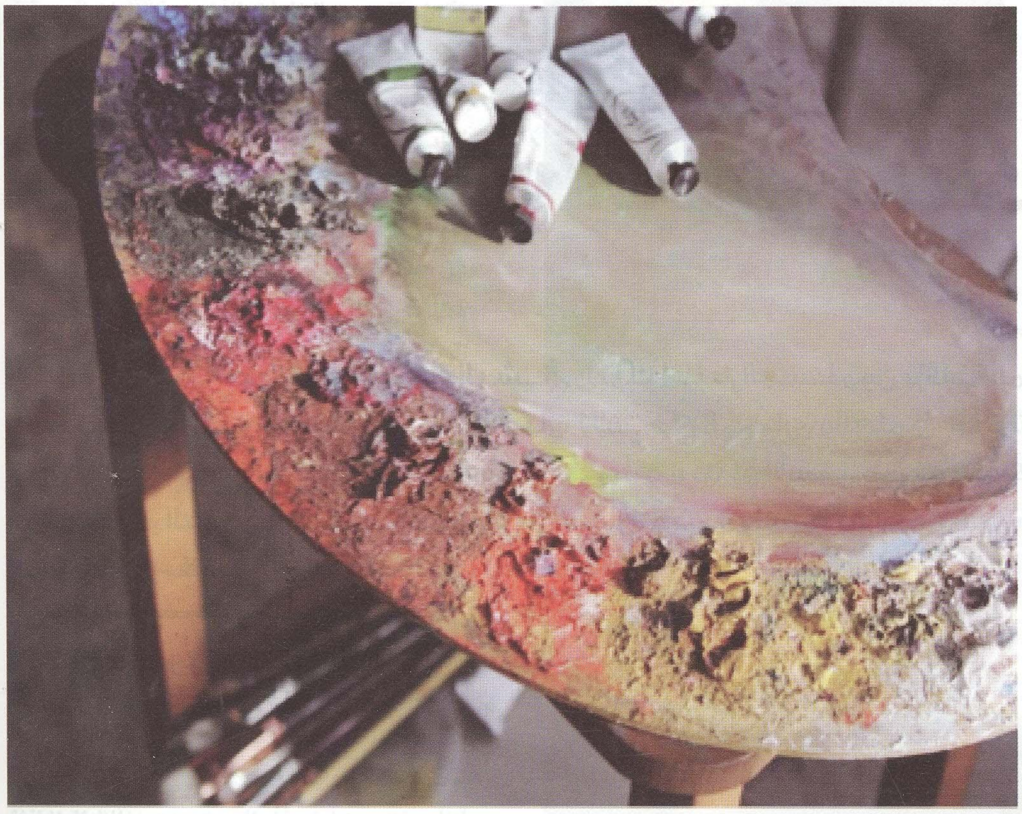
بلون نحاسي ترسم الشعر، «خصلات الشعر»، فمع اللون النحاسي لا تخشى من إفساد لون السطح، يمكن كشطه أو مسحه، وما أن يجف ملمع أضيف إلى الشعر... ونظرات العيون لديها موحية ونفاذة، تدعوك إلى النظر بعمق في الشخصية المرسومة، محاولا اكتشاف انفعالاته الداخلية، وعالمها المخفي، وما يحدد الإيقاع أو الحركة أشياء ببسيطة جدا ريش الطيور.



أغصان الشجر أو أوراقه والزهور، عنوان أحد معارضها الفنية هو «الغموض والحكمة»، الحكمة تأتي من عنصر التفكير حول المشروع الفني، والترجمة لما تراه والتعلم يتجلى مع مراحل الحياة المختلفة، وتأتي من الرضا والسلام والتناغم الحياتي، وهو إحساس الراحة الذي غالبا ما يغلف فترة الطفولة، وهو أشبه بالثقة بأنفسنا والسعادة بالمستقبل، العيش في اللحظة الآنية، وكبالغين، فإننا نحيا في هذا العصر وأصبحنا ماهرين في استخدام التكنولوجيا، أو ربما مفرطين في هذا؛ مما جعلنا نخسر الكثير من التأمل الذاتي، وهو ما تحاول ستانكا تعويضه بالفن، فبدلا من البحث عن أجوبة عن الأسئلة المحيرة فإننا نراها أمامنا في وجوه الآخرين، ولا تزعم أنها بهذا تحل كل المشكلات، لكنها تعطي للعقل فرصة لأماكن أكثر سلما، ربما قرب بحيرة أو جدول ما، أو في دهشة في عيون طفل، نظرة حالمة لفتاة، وربما رفرفة جناح الطائر وهو يبتعد في السماء، تاركا حوله ذبذبات النسيم، وربما نفيد من تلك اللحظة الجميلة التي تبعدنا - إلى حد ما - عن عالم الضوضاء من حولنا.

وتنتمي أيضا إلى الفولكلور الأمريكي التقليدي، والتماس مع الطبيعة والإحساس بها، وهي مشاعر افتقدها الإنسان المعاصر إلى حد بعيد، أي العيش بتناغم مع الطيور والحشرات والبتلات، بتلات الزهور وأوراق الشجر المتساقطة والمطر والرياح، كل هذا في وحدة كاملة من المعلومات، ومثلما تقول هي: «أعتقد أن الواقع محدد تماما بما نراه أمامنا، لدينا خمس حواس، وكل الأشياء التي تعتبر مفعمة بالطاقة تسير من حولنا، وتمتد إلى ما هو أبعد من مرمى البصر، ولا يعد أي من أعمالي أحلاما، ولكنها ردود أفعال لما يحدث هنا وهناك من حولي، الأصوات التي أسمعها، والطريقة التي أشعر بها، وما أتذكره، كل هذا يؤدي دورا كبيرا في إضافة ما أريد إضافته إلى تلك اللوحة التي أعكف عليها، والطريقة التي أمزج بها الألوان بشكل خاطئ مثلا، ربما فيما بعد أجدها صحيحة... من عساه يقول إن ما نراه هو دوما صحيح؟».

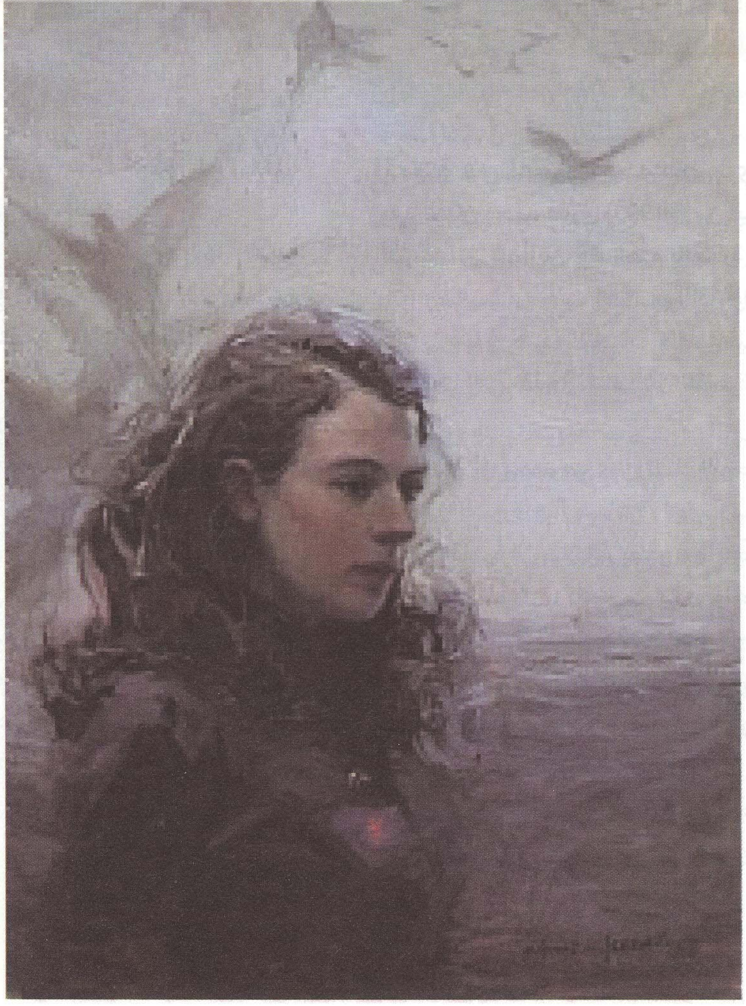
تتبع اللون إذن هو منبع إلهامها الأساسي، ولا يعني هذا أنها لا تخطط ما ترسمه، هناك تدبر وتفكير وهيكل معين للوحة، ولكنها لا تترك كل شيء للنظام الصارم، نجد لحظات تبدو عفوية وجميلة في الوقت ذاته، وهي تبدو كأنما لا تعرف تماما كيف تتم لوحتها، تمرح فقط مع الفرشاة واللون الذي تجربه، وتضفي تعاطفا واضحا مع الإنسان أيا كان، اللوحات بالنسبة



إليها، أو بالأحرى الصور التي تنسخ عنها، محفزة لا أكثر، ولا تشبه أي من لوحاتها مرجعها الذي تأخذ عنه، وهي بمنزلة جولة في الحديقة مع أحدهم والدردشة معه، وهكذا تعرفه ومن ثم ترسمه، أن يكون الإنسان على طبيعته وعفويته وربما تلقائيته، هناك حوار معقد أو عميق مع الفرد الذي يرسمه الفنان، وكونها انطوائية وخجولة بطبعها، مما هذا من قدراتها في ملاحظة ما لا يلاحظه أحد.

وأحيانا ما توصف لوحاتها بأن بها ملامح من الفن التشخيصي، وهو فن يعتمد على تمثيل الأشخاص والأشياء في صورة متعارفة، ويعد مقابلا للفن التجريدي ويستمد مواضيعه لدرجة كبيرة من الفن الواقعي، وعوامله هي اللون والشكل والضوء والظلمة والكتلة والحجم والملمس، وعلى الرغم من أنه من الممكن أن نشير إلى أن هذه العناصر تؤدي أيضا دورا في إنشاء الصور الجمالية، والفارق هو أنه في حالة الفن التشخيصي تستخدم كل تلك العوامل لخلق انطباع ما وهم أو بالأحرى إيهام بالشخص المراد رسمه، أو ربما الشيء ونركز عليه، ونجد له تاريخا في الفن المصري القديم، أي الفن الفرعوني، حيث تبدو الأشخاص كما لو أنها أقنعة، وفي الفن اليوناني أيضا، ومن الممكن القول إذن أن فن ستانكا ينتمي - إلى حد كبير - إلى التقاليد المعروفة من الرسم، ولكنها - وهو الشيء المدهش - لا تقليدية فقد امتصت الألف اللوحات التي سبق أن جربها آخرون، وخرجت بلوحات خاصة بها مستخدمة في هذا أيضا مهارتها السابقة في الحفر؛ لترسم خصلات الشعر، ومستخدمة التأمل العميق لإضفاء مسحة التأمل تلك على الوجوه.

مسحة من الخيال إذن، ورغبة في السرد عبر الصورة البصرية، ومع كل هذا يبقى عالمها موحيا ومعبرا ويلفت الانتباه إلى درجة كبيرة، يستوقفك كي تشاهد اللحظات التي تفر من بين يديك دوما أن تعلم، ويجعلك واحدا مرة أخرى مع الطبيعة، وتستوقفك المساحات اللونية الكبيرة الرقيقة والمرسومة بعناية، والتي تضفي عالما من الأحلام الواقعية إن جاز التعبير؛ لأن عالمها - وفق ما تصف هي - ليس خياليا وإن احتوى على قدرة كبرى على التخيل، وليس رومانسيا وإن كان لبه رومانسيا وليس بورتريه بالمعنى الكلاسيكي لفن البورتريه، حيث نرى حركات النسيم والرياح، والعناصر الأخرى من الطبيعة حول الشخوص، وليس فنا كلاسيكيا وإن بدا متأثرا بأعمال السابقين من رسامي البورتريه، هو قفزة إذن في عالم من الممكن أن نعتبره صوفيا، تتشارك فيه كل عناصر الطبيعة، ومن ضمنها الإنسان بالطبع، في محاولة لفك طلاسم هذا العالم، ويمكن أن نقول ببساطة إنه لا شيء يعطي الإنسان شعورا بالرضا مثل الفن، أيا كان نوعه، ونحن معنيون هنا بالطبع بالفنون البصرية، وتحديدا الفن التشكيلي، ولكن الإبداع هو القاسم المشترك بين الفنون - على اختلاف أنواعها - والعملية الإبداعية ذاتها، والسعي لاكتشاف ظلال لون أو وجه، أو ربما تكوين فني هي ما تضفي ذاك السحر والجمال على الفن التشكيلي، وربطه مع عالم سريالي ولانهائي والمجهول، وهناك عدة أشياء في عالمنا، وفي النجوم والكون والأشجار والأنهار والبحار نشترك فيها كلنا، وهي ما تجعلنا نحاول اكتشاف كنه هذا العالم، والفن يبدو هنا مثل أطلس ميتافيزيقي يتيح عملية الاكتشاف تلك، ويساعدنا على استيعاب هذا المجهول عن عالمنا، ونشارك شعورنا بالدهشة مع بقية الأفراد في كل عمل فني نقوم به.



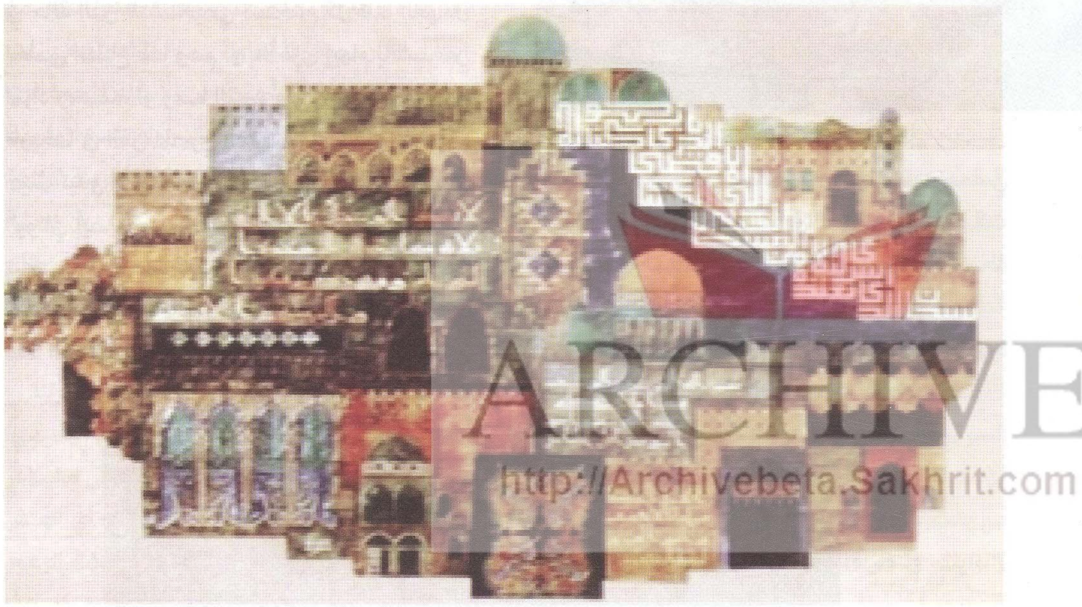
عالم ستانكا كورديك الفني

أصداء المدينة الإسلامية في التشكيل العربي المعاصر

المدينة هي غاية العمران البشري، لذلك اهتم المسلمون بإقامة المدن والأمصار في شرق العالم الإسلامي وغربه، وأصبحت المدينة الإسلامية منارة للإشعاع الحضاري والعلمي، فقد شيد عتبة بن غزوان (في خلافة عمر بن الخطاب) مدينة البصرة (١٤هـ/ ٥٣٦م)، وأسس أبو الهياج الأسدي مدينة الكوفة (١٧هـ/ ٦٣٨م)، كما بنى الحجاج الثقفي، في أيام الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان، مدينة واسط (٣٨هـ/ ٧٠٢م)، كما أسس الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور بغداد (المدينة المدورة) (١٤٥هـ/ ٧٦٢م)[1].

د. يحيى وزيري

أستاذ أكاديمي ومعماري - مصر



فإذا انتقلنا إلى مصر وشمال أفريقيا نجد الفسطاط (21هـ/ 641م) أولى المدائن العربية الإسلامية في أفريقيا، وقد أسسها عمرو بن العاص، ثم شيد صالح بن علي العباسي مدينة العسكر شمال الفسطاط (133هـ/ 850م)، كما أسس أحمد بن طولون القطائع (256هـ/ 870م)، ولا ننسى مدينة القيروان التي بناها عقبة بن نافع في تونس (50هـ/ 670م)، وكذلك مدينة المهدية التي بناها الفاطميون في تونس (303هـ/ 915م)، ثم قاهرة المعز لدين الله التي أقامها جوهر الصقلي (358هـ/ 969م) لتكون أشهر العواصم الإسلامية على مر التاريخ[2].

كما تم إنشاء العديد من المدن والحواضر الإسلامية في مناطق أخرى من العالم الإسلامي كمدينة الزهراء في الأندلس التي شرع الخليفة عبدالرحمن الناصر في بنائها عام 325هـ (936م)[3]، وإذا انتقلنا إلى غرب العالم الإسلامي نجد أن الإمبراطور «أكبر» قد شيد مدينة «فاتح بور سيكرى» بالقرب من مدينة «أجرا» الهندية عام 977هـ (1569م)[4].

هذا الكم الكبير من المدن حوى تراثا معماريا وبصريا كان له الأثر العظيم في الارتقاء بالحس الجمالي عند سكان هذه المدن، وامتد هذا التأثير إلى عصرنا الحديث - حتى بعد أن اندثرت أجزاء كثيرة من تلك المدن- لنجد انفعال كثير من الفنانين التشكيليين العرب (والأجانب) بتراث تلك المدن، سواء أكانوا من أبنائها أو زاروها، وانعكس ذلك على أعمالهم ولوحاتهم الفنية.

وسوف نستعرض في هذه الدراسة العديد من المدن الإسلامية والعربية التي كان لها تأثير في أعمال بعض التشكيليين العرب المعاصرين، وقد أتيح لمقدم الدراسة زيارة أغلب تلك المدن الإسلامية في شمال أفريقيا (القاهرة، وفاس، ووادى سوف، والقيروان) أو شرقها (زنجبار)، أو في منطقة الخليج العربي (دبي، والدوحة، والكويت، ومسقط).

واللوحات الفنية المعروضة في تلك الدراسة لمدينة فاس القديمة ووادي سوف وزنجبار هي عبارة عن صور فوتوغرافية التقطها مقدم الدراسة بنفسه، من اللوحات الفنية الأصلية التي رآها في هذه المدن، فتوافرت له بذلك رؤية ومشاهدة المدينة، أو المباني التي حوتها تلك اللوحات على الطبيعة، إلى جانب مشاهدة اللوحات الفنية نفسها، أما بقية اللوحات الفنية المعروضة في الدراسة فهي متوافرة في العديد من الكتب ومواقع الإنترنت.

وسنبدأ رحلتنا مع أصداء هذه المدن بتراثها الفني والمعماري الضخم، وكيف رآها الفنان التشكيلي في لوحاته الفنية، وكيف سجل مباني وعناصر معمارية بعينها لفتت انتباهه، وكيف جاء التعبير الفني عن هذا التراث المتنوع من مدينة ومن بيئة إلى أخرى؟

المدينة في أعمال محمد صبري

يعد الفنان محمد صبري (1925م) من أبرز الفنانين التشكيليين المصريين، وقد اهتم بالعمارة الإسلامية، وأبرز جمالها من حيث القباب والمآذن والمشربيات، وكان بارعا في هذا الاتجاه، خاصة فيما يتعلق باللوحات التي نفذها بالباستيل للقاهرة الإسلامية وغيرها[5].

ويلاحظ أن محمد صبري في تلك اللوحات يعتمد على نقل صورة حية مباشرة، لجانب من شوارع ومباني القاهرة الإسلامية، يظهر فيها بعض العناصر المعمارية المميزة، كالمشربيات أو واجهات بعض المساجد أو الأسبلة وغيرها، مع تسجيل حركة الناس بملابسهم الشعبية والتقليدية في شوارع المدينة الضيقة، مما يكسب اللوحة حركة وحياة وبعدا زمنيا لوقت رسم تلك اللوحات.

ومن اللوحات التي لفتت نظري أيضا للفنان محمد صبري، لوحة «مقياس النيل» بالروضة، وهو

مبنى من العصر العباسي، بداخله عمود مدرج كان يستخدم لمعرفة منسوب الماء في نهر النيل، وقد قام محمد صبري برسم تلك اللوحة التي جمعت ما بين شكل المبنى المميز ونهر النيل.

ومن اللوحات المميزة أيضا لهذا الفنان المبدع تسجيله لفناء الريحان ببركته المائية المميزة بقصر الحمراء بغرناطة، أو مشاهد من المدن المغربية؛ مما يدل على، ويؤكد، تأثير العمارة والمدينة الإسلامية في أعمال هذا الفنان الرائد الذي يعد من الرعيل الأول في هذا المجال.

القدس في أعمال محمود طه

الفنان التشكيلي الفلسطيني الأردني محمود طه، من مواليد بلدة «يازور» قضاء مدينة يافا بفلسطين في العام 1942، ارتحل مع جموع المُهجَّرين قسرا من بيوتهم بفعل الغزوة الصهيونية على فلسطين في العام 1948، أخذته دروب نكبتها، وأسرته كلاجئين مقيمين إقامة مؤقتة في مدينة عمان الأردنية.

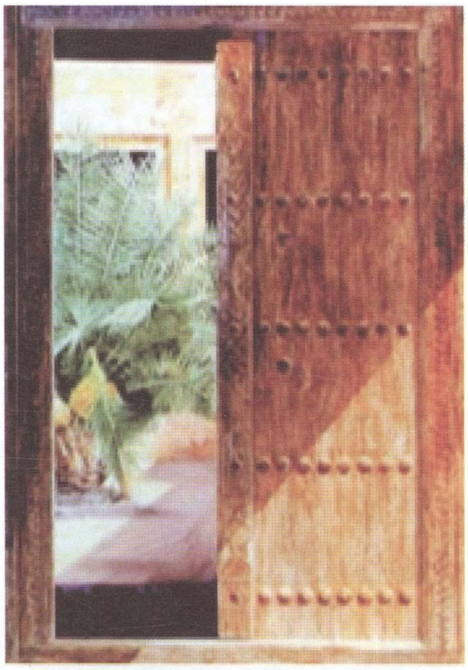
الخيمة والمخيم محطته الأولى، بما فيه من بؤس وألم وتأثير في تكوين ملامح شخصيته السلوكية والفنية، ومساحة كاشفة لمعاناته ومبلورة لمواهبه المتوارية في عقله الباطن، ومخيلته الجامحة؛ ليدخل مسيرته الفنية بثقة وقوة، عاكسا مرئيا لسجل واقعه البائس، الذي دفعه إلى تشكيل مناطق وعيه المبكر بالقضية الفلسطينية وموقعه فيها.

ولمدينة القدس، بجميع معالمها وخصوصيتها، متسع لفرجة وتدقيق لبيان بصري، كانت ومازالت تستوطن مساحة الوعي الفكري والفني والجمالي من ذاكرة الفنان الشخصية، ومكانتها في مساحة حلم التحرير والعودة الفلسطيني، مازالت عبقة في نسيجه الوصفي والشكلي[6].

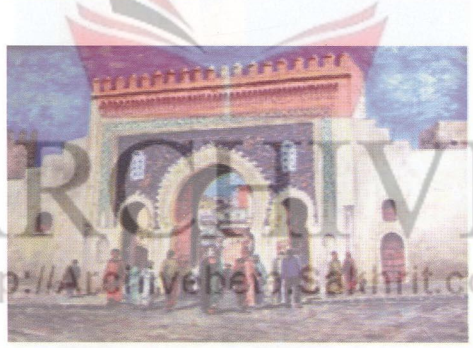
لذلك نجد أنه قد عبر في لوحاته المتعددة عن معالم القدس وقبابها ومبانيها، وعلى رأسها المسجد الأقصى وقبة الصخرة، بأسلوب تتداخل فيه المباني مع الآيات القرآنية، مثل الآية الأولى من سورة الإسراء ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾، أو في لوحات أخرى بكتابة كلمة «القدس» أو «غزة» بطريقة مباشرة وواضحة، ليعلن من خلال تلك الإبداعات الفنية لوعته وحنينه إلى العودة إلى القدس وفلسطين، معبرا بذلك عن أهمية دور الفن في خدمة قضايا الأمة الراهنة والساخنة.

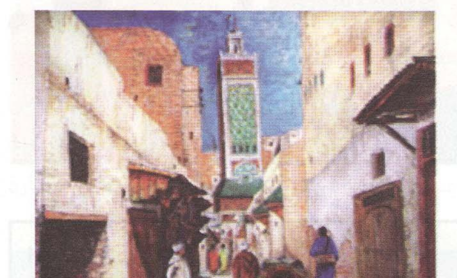
يعتبر الفنان الإماراتي عبدالقادر الريس واحدا من أهم الفنانين التشكيليين الذين برعوا في استخدام الألوان المائية للتعبير عن تراث العمارة الخليجية، خاصة الأبواب وأبراج الرياح (البادجير) وغيرها[7].

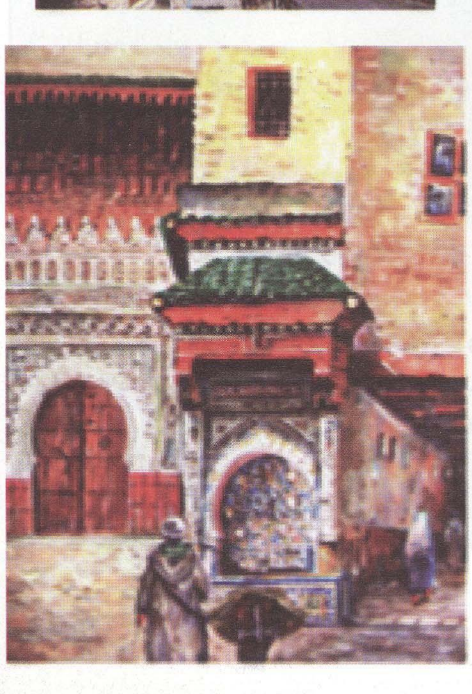
والمتأمل للوحات عبدالقادر الريس يجد أنها تميزت بتسجيل مفردات وزخارف المعمار الخليجي التقليدي، باستخدام الألوان المائية التي تعتبر من أصعب الخامات في الرسم؛ لأن السيطرة على اللون











تكون أقل من الخامات الأخرى، كالألوان الزيتية أو الأكلريك أو الباستيل أو أي خامات ثابتة.

والريس يعتمد في العديد من لوحات على أن يكون الباب الخشبي التقليدي نصف المفتوح في صدارة لوحته، ومن خلال هذا النصف المفتوح يعرض على المتلقي الرسالة التي يريد إرسالها له، فترى إما جانبا من حديقة داخلية بفناء المنزل التقليدي، وإما غرفة مظلمة بها نافذة مفتوحة يظهر من خلالها أحد أبراج الرياح الشهيرة في المباني التقليدية بالخليج العربي، فالباب في لوحات عبدالقادر الريس يمثل هدفا فرعيا للوحته لا رئيسيا، كما يبدو لأول وهلة، فعن طريقه يتم الولوج إلى العنصر الرئيس في اللوحة، والتي تأتي فيما وراء هذا الباب نصف المفتوح، الذي يوحي بالغموض والفضول في الوقت نفسه لمعرفة ما وراء الباب.

تميزت لوحات عبدالقادر الريس بتكرار فكرة الباب نصف المفتوح الذي يتم عن طريقه الولوج إلى العنصر الرئيس باللوحة.

ومن الموضوعات الأخرى التي اهتم الريس بنقلها في لوحاته، مشاهد مختلفة لمفردات المباني التقليدية بالخليج، مع التركيز على عنصر البادجير المميز للتراث البصري الخليجي، والذي قدمه بأساليب فنية مختلفة ومتباينة، كما يظهر في أعماله.

فاس ووادي سوف

تمتاز العمارة الإسلامية في بلاد المغرب العربي بمذاق مختلف عن المشرق الإسلامي، ويظهر ذلك في اختلاف شكل المآذن والقباب، وفي استخدام الزليج والبلاطات القاشاني في كسوة الحوائط والأرضيات بزخارف هندسية ونباتية بديعة، إلى جانب استخدام القرميد في تغطية الأسقف والبروزات.

لقد تعددت مشاهداتي في مدينة فاس القديمة بالمغرب، مرورا بأبوابها ومداخلها، وسيرا على الأقدام في شوارعها الضيقة وأزقتها، وانتهاء بزيارة مساجدها وقصورها ومساكنها القديمة، تلك التجربة البصرية لا بد أن تؤثر في مخيلة الفنان المبدع فينعكس هذا على إبداعاته الفنية.

لقد تم تسجيل العديد من مشاهد مدينة فاس القديمة في لوحات الفنانين التي يمكن أن تراها معلقة في صالة استقبال فندق أو نزل، وهو ما حدا بي أن ألتقط صورا متعددة لتلك اللوحات التي تجسد هذا التراث الفني الثري والمتفرد، معبرة عن أجزاء تلك المدينة العتيقة، بدءا من مداخلها وشوارعها ومآذنها المربعة البدن ككل مآذن شمال أفريقيا، وأبواب المساكن وغيرها من العناصر المعمارية والفنية التي تميز عمارة فاس، تلك المدينة التي بناها الأدارسة.

وننتقل من فاس القديمة الى مدينة «وادى سوف» بوابة الصحراء الجزائرية ومدينة «الألف قبة وقبة» كما يطلق عليها ساكنيها، حيث تمتاز هذه المدينة الصغيرة بأن مبانيها التقليدية إما أنها مغطاة بالقباب

وإما بالقبوات، وهو نهج امتد إلى العديد من المباني الحديثة كما رأيت وشاهدت بنفسي.

قبل زيارتي لتلك المدينة الجميلة كنت أعتقد أن المعماري المصري حسن فتحي هو من تفرد واشتهر باستخدام القباب والأقبية في مبانيه، ولكن بعد أن شاهدت الطابع المعماري المميز لوادي سوف، عرفت أن مجتمعا بأكمله قد سبق لذلك وتوارث فكرة استخدام القباب والأقواس وساحة البيت، وبرع في استخدام الجبس كمادة أساسية للبناء، وهو عبارة عن مسحوق حجر التافزة الذي يتم حرقه في أفران تقليدية[8].

حافظ أهل سوف على القبة في بناياتهم مهما اختلفت، فهي الطابع المميز للوادي، ورمز ثقافي عتيق، فللقبة عدة خصائص وميزات منها أنها تكسر أشعة الشمس، وتمد البيت بهواء نقي وتمنع تكدس الأتربة والماء.

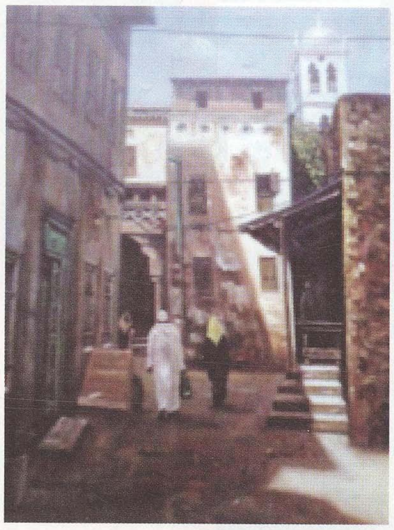
وعندما زرت تلك المدينة - ضمن وفد من الأساتذة الجامعيين - لإلقاء بعض المحاضرات الثقافية بالمدينة، كان محل إقامتنا بنزل الولاية الذي ازدانت حوائطه بالعديد من اللوحات الفنية التي تسجل مشاهد متعددة من المباني التقليدية للمدينة، فصورت العديد من اللوحات التي تعبر عن هذا التراث المعماري المتفرد لمدينة جزائرية تقع على بوابة الصحراء.

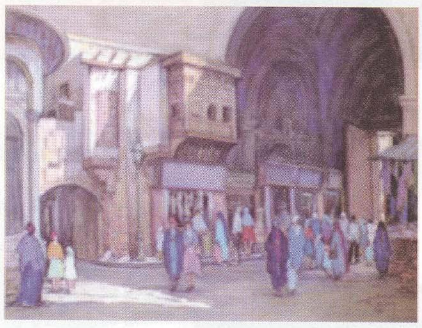
زنجبار .. مدينة الحجارة

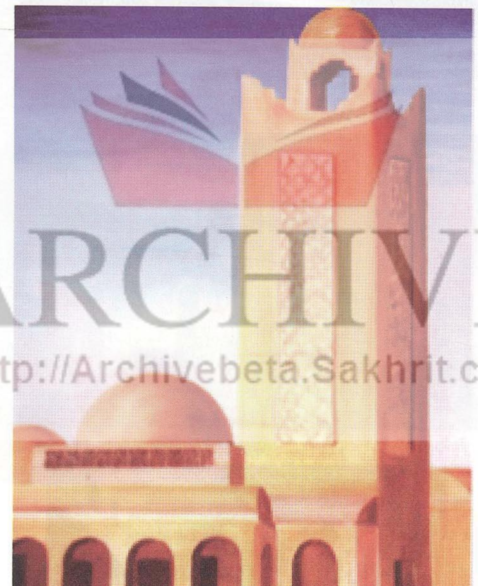
عندما كنت صغيرا في مراحل التعليم ما قبل الجامعي، وكنا ندرس تاريخ العالم الإسلامي؛ فيأتي ذكر بعض المدن والجزر ومنها «زنجبار»، كنت استشعر كأنني أقرأ قصة خيالية كقصص ألف ليلة وليلة،... حيث عرفنا أن العرب المسلمين من سلطنة عمان واليمن وغيرهما قاموا برحلات بحرية من بلادهم، واستطاعوا أن يبسطوا سلطانهم على أجزاء من شرق أفريقيا، وكانت جزيرة «زنجبار» هي بوابة الإسلام والحضارة الإسلامية إلى شرق أفريقيا، وفي تلك المناطق تفاعلت حضارة الإسلام مع الثقافة السواحيلية، فأنتجت فكرا وثقافة ذات طابع خاص.

وخلال العامين 2012 و2013 كُتب لي أن أزور جزيرة زنجبار ثلاث مرات، شاهدت خلالها ما كان بالنسبة إليّ خيالا وحلما منذ سنوات طويلة، وكعادتي عند زيارة أي مدينة أبحث دائما عن أقدم أجزائها حتى استشف أعماق وجذور وثقافة تلك المدينة.

والمدينة القديمة في جزيرة زنجبار تعرف باسم «مدينة الحجارة» Stone Town، وهي نموذج لكثير من تلك المدن الموجودة في أماكن مختلفة من العالم، ويشير اسمها إلى المدن المبنية بمواد ثقيلة كالطين والحجارة، وعادة يطلق هذا المسمى للدلالة على أقدم أجزاء المدينة، ومنها المدينة القديمة بجزيرة زنجبار التي استُخدم الحجر الجيري المرجاني في إنشاء مبانيها الجميلة[9].







والزائر للمدينة القديمة في زنجبار يعتقد، لأول وهلة، أنه يزور مدينة عربية، خصوصا في سلطنة عمان، مثل مسقط القديمة أو مطرح، تشابه كبير في الواجهات بأبوابها ونوافذها، أو في التصميم الداخلي على فناء صغير مكشوف للسماء، أو حتى في بعض التفاصيل والزخارف.

هذا الطابع الإسلامي الخلاب بنكهة الثقافة السواحيلية في شرق أفريقيا كان سببا في سحر وجاذبية تلك المدينة؛ مما جعل العديد من الفنانين التشكيليين يقعون في غرامها، ولا يستطيعون إلا أن يبوحوا بتلك المشاعر وهذا الاعجاب، من خلال أعمالهم الفنية المتعددة.

لقد سجلت بعدستي كثيرا من معالم المدينة القديمة بزنجبار، كما التقطت أيضا العديد من الصور لما وقعت عليه عيني من لوحات فنية تزدان بها حوائط بعض الفنادق بالمدينة القديمة، والتي كانت في الأصل بيوتا لعائلات عربية عمانية أو عربية الأصل هاجرت وعاشت جيلا بعد جيل في تلك الجزيرة الساحرة. وأغلب تلك الأعمال الفنية ركزت على شوارع المدينة المتعرجة بالمدينة، وعلى الأبواب الخشبية البديعة للمباني أو على الشرفات والبروزات بالواجهات، كما كانت مآذن المساجد القديمة محط أنظار من قاموا برسم تلك الأعمال الفنية.

إن ما تم تقديمه في هذه الجولة يعتبر غيضا من فيض، فالمدن بصفة عامة، والإسلامية منها بصفة خاصة، كانت وستظل مصدرا لإلهام الفنانين والمعماريين والشعراء والأدباء، لما زخرت به من إبداعات فنية ومعمارية وبصرية كانت سببا كافيا في الوقوع في حبها وعشقها، واللهفة لرؤيتها مرة بعد أخرى، ففي المدينة الإسلامية يشعر الإنسان - أي إنسان- بقيمته وإنسانيته، كما يستمتع فيها بمختلف ألوان الجمال الطبيعي لمواقعها المتميزة المختارة بعناية والجمال العمراني لدقة وبراعة تخطيطها وتصميمها...، فالمدينة الإسلامية هي مصدر المتعة والالهام والعرفان.

الهوامش:

(1) عبدالرحمن زكي (1979). مدائن إسلامية من تراث العرب. دار الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ص2.

(2) المرجع السابق، ص2.

(3) نجلة إسماعيل العزي (1977). قصر الزهراء. وزارة الإعلام، بغداد، ص33.

(4) نعمت إسماعيل علام (1977). فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية (الطبعة الثانية). دار المعارف، ص240.

(5) محمد زينهم (2001). التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث. مطبوعات بريزم الثقافية، القاهرة، ص 251 و252.

(6) عن موقع مؤسسة فلسطين للثقافة: www.thaqafa.org

(7) للمزيد من التفاصيل انظر: رائد المائيات الأول في العالم العربي (2006). جريدة الفنون، العدد (67)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

(8) للمزيد انظر: الوادي... تراث وحضارة (2009). ولاية وادي سوف، الجزائر.

(9) Antje Richkens- Korner (2003). Stone town styles of East coast Africa. Bell- Roberts Publishing, Cape Town, South Africa.

بدأت صناعته بالبحرين في العام 2300 قبل الميلاد

الفخار.. تاريخ حضارات باقية

الإنسان الأول كان يصارع الطبيعة من أجل البقاء، وكان الأمن مبتغاه الأول لتفادي شر الحيوانات المفترسة وحرارة وبرودة الطقس ومحاربة الجوع، لكي يشتد عوده ويصارع من أجل البقاء حيا.

صناعة الفخار أول حرفة مارسها الإنسان بعد حرفة جمع الثمار، ومن ثم الصيد الذي وفر له الغذاء. حرفة صناعة الفخار، ومزاولته لها تمثل الدليل الواضح على الطمأنينة والاستقرار.

هذه الحرفة صاحبت الإنسان طوال حياته في كل جوانبها المعيشية والدينية والفنية.

يوسف أحمد بن ماجد النشابة

باحث في التراث - البحرين

لقد اتخذ الإنسان الأول الطين بصورة عفوية لصنع أوانيه البدائية، حيث إن أقدامه على الأرض الطينية المبللة بمياه الأمطار تركت فيها شكل القدمين الغائرتين في الطين لتصبح مليئة بمياه الأمطار. وانطلاقا من مبدأ «الحاجة أم الاختراع» أخذ الإنسان الأول يعمل من الطين أشكالا مُقعرة ليستخدمها في نقل الماء من منابعه إلى مكان سكناه؛ غير إنه اكتشف أن الأواني الطينية سرعان ما تذوب من الماء. المحاولة والخطأ والصدفة أوصلوا الإنسان إلى اكتشاف أن الأواني الطينية التي كان يشكلها والتي تعرضت للحرارة من النار التي كان يشعلها لتدفئة جسمه من البرودة القارسة ولشواء ما يصطاده من حيوانات وطيور؛ قد حولت تلك الأواني من حالة طينية إلى حالة فخارية؛ لا تذوب حين يوضع بها الماء.

إن تاريخ صناعة الفخار في مملكة البحرين يعود إلى الحضارات القديمة ومنها حضارة «دلمون» حيث إن التنقيب قد أثبت أن الفخار كان موجودا في مستوطنة سار منذ 2300 سنة قبل الميلاد.

ركز الإنسان البحريني في الحضارات القديمة على عمل الكثير من الجِرار لحفظ الموتى، وكذلكَ لحفظ أجسام «الحية» التي كانت تعتبر مقدسة في حضارة «دلمون».

ولهذا اهتم الصّناعُ المهرة بعمل أقداح للشرب في المعابد وكذلك اهتم الصناع بعمل أوانٍ وجرار ذات ألوان زاهية وذلك بطلائها بأطيان مختلفة اللون عن لون الجرة الأصلي، وقد زينت بزخارف جميلة وذلك بعمل خدوش وأشكال نباتية قد تبدو بدائية نوعا ما، بيد أنها مُتناسقة مع شكل الأواني والجرار.

تَعلمَ الفخاريون في جزيرة "دلمون" والحضارات التالية العديد من أنواع التصاميم الجميلة التي قد امتازت بطلاء طيني تَغلبُ عليه الحمرة فتكسبها جمالا، وكذلك تمَّ التّمكن من استخدام مواد التزجيج المتطورة من الصناع البابليين والسومريين والأشوريون الذين كانت تربطهم علاقات عقائدية بدلمون «أرض الخلود» التي جاء يبحث عنها «جلجامش».

مستوطنة سار الأثرية استمرت في ازدهارها لمدة تقارب 200 عام.

قرية عالي للفخار

تتركز صناعة الفخار في منطقة عالي التي تحيط ببيوتها مدافن تعود إلى حقب بعيدةٍ في التاريخ وجميعُ هذه المدافن تكون علىً شكل تلالٍ مُقببة، غير أنه توجد مدافنُ يزيدُ ارتفاعها عن أشجارِ النخيل (يبلغ ارتفاعها أكثر من 80 قدما) وبعضها يزيد على 65 قدما وهذه القبور سُميتْ بالقبورِ الملكية؛ نسبة إلى من يدفن بها من رجالات الدولة



ولما تمتاز به من ضخامة في الحجم.

تتكون القبور الملكية من حُجرتين، واحدةً فوق الأخرى مُباشرةً، والغرف مستطيلة الشكل وهي مبنيةٌ من حجر، وممسوحة جدرانها من الداخل ومغطاة بأحجار جيرية ضخمه يبلغُ سُمكها ما يقارب 23 سنتيمتراً. وهذه المدافن يتراوح حجمها بين الصغير والكبير.

استفاد الرجال الأوائل الذين امتهنوا صناعة الفخار من هذه القبور حيث جرى تحويلها إلى أفران لحرق المصنوعات الفخارية.

لقد جرى عمل ثُقوبٍ متعددة في سقف الحجرة السفلى؛ تسمح بمرورٍ الحرارة من إشعال أكوام سعف النخيل صاعدةً للحجرة العليا التي يجري رص المنتج الفخاري بها لحرقه.

هذه المقابر هي الأفران الأولى في تاريخ صناعة الفخار، فقد ألهمت الصناع بفكرة بناء أفران من دون المساس بحرمة أموات "المقابر الملكية".

وبنيت أفران الحرق بالقرب من مكان عملهم وهذه الأفران تسمى «الدوغة» التي تتكون من حفرة يجري حشوها بسعف النخيل ذي السعرات الحرارية العالية، ويتم رص المنتج الفخاري في تجويف علوي له فتحة علوية هي المنفذ لدخول العامل وخروجه بعد رص المنتجات الفخارية. ومن ثم يجري سدها في أثناء الحرق للحفاظ على أكبر كمية من الحرارة.

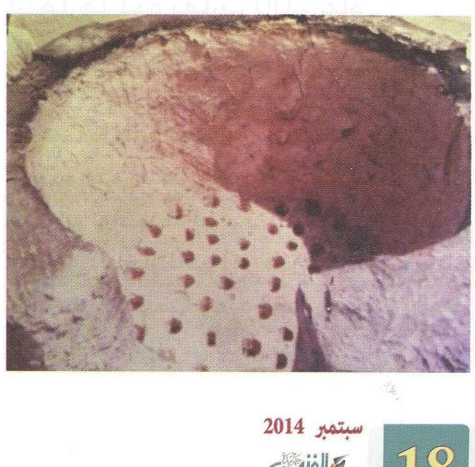
مرت صناعة الفخار منذ بدايتها الأولى بعدة أغراض تلبي حاجيات المجتمع المتنوعة الاستخدام، حتى أصبحت ترفا وفنا وهواية لجمع المميز منها.

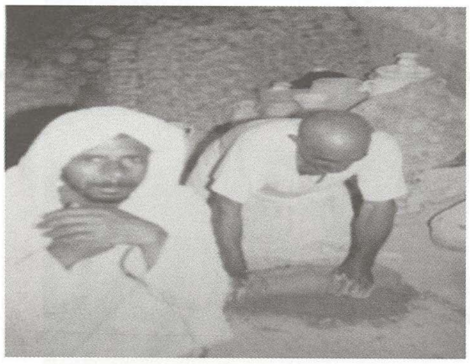
الاغراض التي يستخدم فيها الفخار

الاستخدام اليومي للأواني الفخارية في الجوانب المعيشية، للأكل والشرب وبمقاسات متعددة وأشكال مختلفة، ومع تطور الحياة، وجدت أغراض مستحدثة للأواني الفخارية مثل حفظ الحاجيات الخاصة وحفظ الحلي والمجوهرات.

الجانب الديني

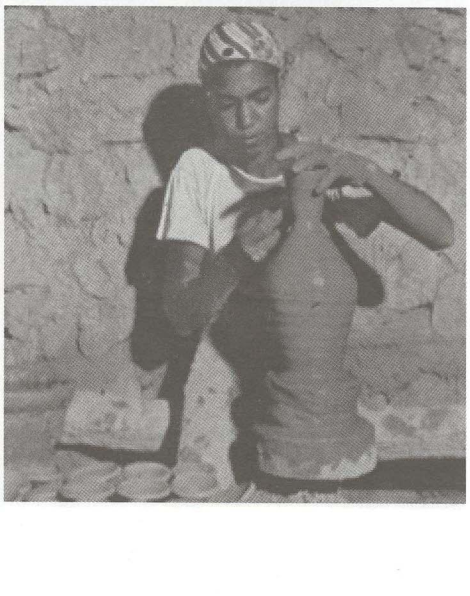
استُخدمَ الفخارُ في تقديم القرابين والمياه المقدسةِ إلى الأربابِ والآلهة، والاستخدام الخاص للكهنة، وتطورت صناعة الفخار لتصل إلى عمل مجسمات الآلهة وأواني القرابين في المعابد، وقد استخدمت











كقبور أيضا «توابيت الموتى». كما أثبتته المكتشفات الأثرية.

الجانب الفني

أبدع الصناع المهرة بفن التزجيج، وقد أنتجت معظم الحضارات المتعددة في البحرين أعمالا في منتهى الروعة، فقد تم اكتشافها في عدة مواقع أثرية.

لا شك في أن الدقة والمهارة الفائقة في عمل الرسومات، والزخارف المختلفة في الأختام الدلمونية، والأواني الفخارية لدليل على مهارة صناع الفخار الأوائل.

وكان للإسلام الأثر الكبير في نوعية الأواني الفخارية التي تم صنعها.

خطوات العمل

يعملُ الصناعُ المهرة بتجهيز الطين الذي يجلبونه من منطقة «الروضة» وبعد تنظيفه من الشوائب يتم تخميره في الماء وبعد ذلك يتم عجنه بالرجلين ومن ثم يتم استخدام اليدين في عملية العجن لكي يكون الطين متجانساً وسهل الاستعمال.

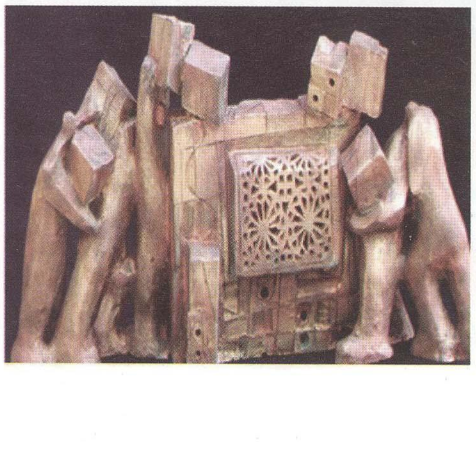
التشكيل

يستخدم الصناع الدولاب المتحرك والمصنوع من عجلة كبيرة مرتكزة في حفرة موصلة بعمود ينتهي بعجلة صغيرة في أعلى الحفرة وفي مستوى اليدين، يضع الصانع عليها الطين للتشكيل، فتدار بركل العجلة الكبيرة بقدم واحدة وفي اتجاه واحد وهو من اليمين إلى الشمال (عكس عقارب الساعة) كي تدور عجلة التشكيل الصغيرة في الأعلى. لتنتج تلك الأصابع المتمكنة ذات المهارة العالية، عملا فخاريا مميزا.

التجفيف

توضع الأواني المشكلة تحت أشعة الشمس كي تجف ويتبخر ما تبقى بها من ماء، وهذا يساعد على تماسك الآنية الطينية، ويساعد على تحولها إلى مرحلتها الفخارية، حيث تكون جاهزة للحرق من دون أن تكون عرضة للكسر بسهولة أو تغير شكلها.

الحرق



تُرصُ الأعمال الفخارية في «الدوغات» (الأفران) وذلك بنزول أحد الرجال في حجرة الحرق وتتم مناولته الأعمال الفخارية من قبل شخص آخر ليتم رص الأعمال واحدة فوق الأخرى، وبعد نهاية الرص يتم إخراج الرجل وتسد الفتحة بالطين. وبعد الحرق تكون الأواني الطينية قد وصلت لمرحلتها النهائية وهي التحول إلى الحالة الفخارية.

وقود الحرق

عملية الحرق تتم بتغذية الحفرة السفلى بكمية من سعف النخيل، تقدر مدة الحرق المنتج بمقدار كمية الخشب المتوافرة لعملية الحرق ذاتها وهذه تمت معرفتها واكتسابها نتيجة الممارسة العملية على مر السنين.

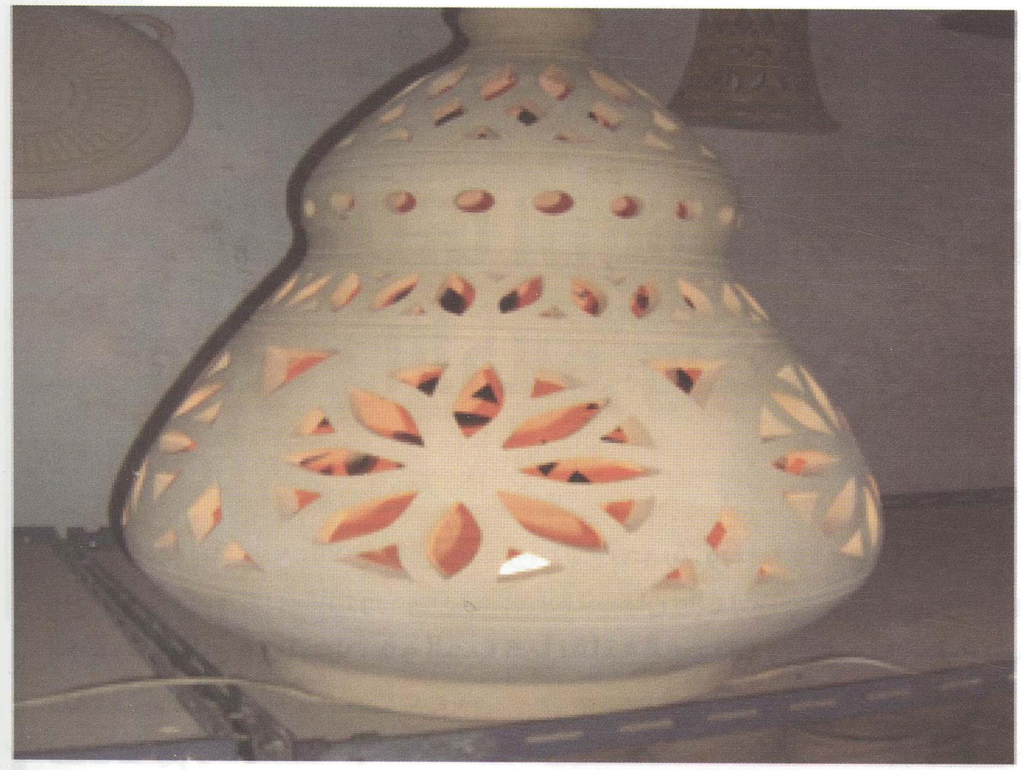
قلة الطلب قلل العرض

بعد التطور الحضاري الذي شهدته البحرين من خلال توفر السلع البلاستيكية والزجاجية، أصاب صناعة الفخار انحسار في الطلب على المنتجات الاستهلاكية التي لم تعد مناسبة للتطور المدني للمجتمع.

فقل عدد مصانع الفخار وابتعد أبناء قرية عالي عن مزاولة المهنة. وهذه الحال هي ما تعرضت له معظم الحرف اليدوية مع التقدم والازدهار الصناعي.

تنوع المنتجات

اهتمت الدولة بالجانب السياحي وكثرة السياح الذين كان لهم الأثر البارز في اهتمام رجل الفخار في قرية عالي بتطوير المنتجات وتحسين نوعية الأطيان المستخدمة، وكذلك بالاستعانة بصناع مهرة من دول إسلامية، وأخرى عربية، فتنوعت التصاميم وغلبت



المنتجات ذات الطابع الهندي فترة زمنية وبعد ذلك وجدنا الطابع المصري في معظم المنتجات الفخارية.



منتجات للسواح

الشباب المتعلم في المدارس من قرية عالي كرس اهتمامه لتطوير الحرفة ومنتجاتها، كي تكون لها هويتها المميزة التي تواكب التطور في التصاميم والاستخدامات والتركيز على عمل التحف الجميلة بمقاسات مختلفة؛ ترضي الأذواق، فنجد بعض الفخاريات تمثل حصالات النقود للأطفال والمزهريات والأباجورات.

المقرر الدراسي

هناك اهتمام في التعليم بالمناهج العملية والفنية وتدريس الحرف اليدوية ومنها صناعة الفخار التي تخصص فيها العديد من المهتمين والفنانين من خارج قرية عالي.

أصبح الفخار خزفا يدرس ويطبق علما وفنا وتقام له المعارض السنوية.

دور وزارة الثقافة

إن اهتمام وزارة الثقافة بتطوير مهنة الفخار تمثل في مشاركة العاملين في المراكز الحرفية التي تنتج أعمالا ذات جودة عالية في التصميم والتنفيذ وبألوان «التأجيج».

يحرص السواح ومتذوقو الأعمال الخزفية على اقتناء الأعمال الفنية، وأصبح الصناع المهرة يشاركون في مهرجانات الحرف والتراث في داخل البحرين وخارجها وهذا يدل على الاهتمام الذي توليه الوزارة في تطوير مهنة لها تاريخ يسهم في كشف أسرار مملكة البحرين القديمة حضاريا وفنيا.



منها أفلام "الديك بريد" و"قبلة فرنسية" و"منزل البحيرة" و"مدينة الملائكة"

السينما الرومانسية ... تبيع الحب وتصنع الأحلام وتضئ الروح بالمعجزات

بين السحاب .. وفي منزل سحري على بحيرة.. وبصوت تسلمك لرسالة إلكترونية تضبط إيقاعها مع دقات قلبك وحرارة لهفة الإنتظار ، وبحب يتحدي النسيان والمرض وحتى الموت، وبحيث يمكنك أن تسافر لأي مكان حتى عبر الزمن لتلتقى من تحب ، هو الحب كما نقلته السينما، وبقى مثل حلم يمكن تحقيقه في قلوب الباحثين عنه .

نهى محمود
ناقدة - مصر



حلم أفسد الواقع، أو ربما يكون الواقع هو ما افسد روعة الأحلام والأساطير والقصص التي يشاهدها ملايين البشر، ولا يستطع أحدهم أن يمنع زفرة دافئة تخرج من روحه ممتزجه بالشجن أو الألم أو الرغبة في أن يمر عليه ذلك الحب الملون مثل حديقة أزهار، المضئ مثل نجمة غادرت منذ الآف السنين ومازالت ترسل ضوءا غير حقيقي ليهتدي بـه كل الحيارى والتائهين والعشاق .

لا أعرف حقيقة لماذا يتبادر للذهن فورا، فيلم «U Have Got Mail» «لديك بريد» إذا ذكرنا الأفلام الرومانسية الحديثة ذلك الفيلم الذي أنتج عام 1998، حقق نجاحا وشعبية واستمرارا كبيرا في القلوب، وهو يتبع نوعية أفلام «الرومانسية الكوميدية» وهي أدوار برعت فيها الممثلة «ميج رايان» كثيرا.

هذا الفيلم شاركها فيه البطولة توم هانكس، الفيلم مأخوذ عن رواية أدبية بعنوان «المحل عند الناصية»، وأخرجه وكتب له السيناريو «نورا إيفرون» الفيلم الأشهر حكي عن متنافسان في مجال بيع الكتب، يكره كل منهما الأخر جو فوكس الذي يلعب دوره هانكس، وكاثرين كيلي التي تلعب دورها رايان، تسبب هو في فقدانها محلها لبيع الكتب ذلك الذي ورثته عن أمها، وبقى في الحي سنوات طويلة يبيع كتب الأطفال .. يلتقي كل منهما مصادفة عبر محادثة عبر البريد الإلكتروني، ويقعا في الغرام .

بلغة رومانسية ناعمة، وبأداءها المتألق البسيط الساحر، وبسيطرة توم هانكس وعطفه المفرط يغوي



الفيلم الجميع، من منا لا يحب المصادفات السعيدة التي بسببها نقابل رجل حياتنا أو فتاة أحلامنا !
هل كان حلم سطوة القدر المبهج الذي يشعر الجميع أنهم يستحقون عطاياه السخية هي ما جعلت هذا الفيلم البسيط أسطورة ! هل دفقة المشاعر البسيطة وهو يصف لها في رسالة إلكترونية معنى ان تحب مكانا في فصل معين من العام كالخريف في نيويورك ورائحة الأقلام الرصاص الحديثة !، هل هشاشة شخصية البنت التي تشبه مئات الآف من الفتيات هي ما جعلت

فيلم «u have mail» هو الفيلم الأقرب للروح وللذاكرة عندما يورد لخاطرنا كلمة فيلم رومانسي حديث!

ميج رايان في الحقيقة تبدو مثل أيقونة للرمانسية، ولعبت الكثير من الحالات المشابهة من قبل مثل دورها في فيلم «French Kiss» قبلة فرنسية وقدم بطولته أمامها الممثل «كيفين كلاين» .. تدور احداث الفيلم عن كيت التي تخطط هي وتشارلي للزواج والإستقرار وشراء بيت كبير وإنجاب أطفال، إلا أن سفر الحبيب في رحلة قصيرة لفرنسا تعطل كل ذلك إذ يقع في غرام إمرأة فرنسية خلال أيام ويتصل بكيت ليخبرها بأنه قابل حب حياته وينوى الزواج منها ..

تسافر كيت – هي التي تخاف من الطيران – لفرنسا في محاولة لإسترداد حبيبها وفي تلك الرحلة تقابل «لوك» اللص الذي يحاول العودة لفرنسا حيث يحلم بشراء مزرعة عنب ليصنع نبيذ كباق عائلته التي تعمل في هذا المجال .

تقع كيت في غرام لوك بعد رحلة طويلة يحدث فيها الكثير من المفارقات، هذه المرة لم تكن جاذبية ميج رايان وحدها ولا وسامة كيفين كلاين وراء نجاح الفيلم وإختلافه، وإنما مشاهد الريف الفرنسي الجذابة، والحلم البسيط الذي أثاره الفيلم بإمتلاك قطعة ارض في تلك الجنة الصغيرة في مزارع العنب، البدء من جديد بعد خيبة في قصة حب فاشلة اكتشفت البطلة بعد الكثير من النضال لتفوز بقلب حبيبها السابق أن الأمر لا يستحق العناء وأنه ببساطة لم يكن حبها الحقيقي وأنها يمكنها أن تمضي للأمام نحو الفرح والمستقبل.

هنا كانت الإبتسامة التي يحتفظ بها الفيلم لكل من يحلم ببداية جديدة مع أحد يستحق الحب والوفاء، هنا حيث تقف بطلة الفيلم في زي ريفي بسيط وبجمالها والسعادة التي تشرق من وجهها وبحضن طفولي دافئ تختبئ في صدر حبيبها وفي الخلفية مشهد مزرعة العنب التي تتحول من حلم للون أخضر جميل على مد البصر

في عام 1995 وهو العام نفسه الذي أنتج به فيلم «قبلة فرنسية» أنتج فيلم آخر يدور في جنوب فرنسا وفي مزرعة عنب / نبيذ .. وهو فيلم «A Walk in the clouds» أو المشي على السحاب بطولة الممثل





الشهير «كيانو ريفز «و شاركته البطولة الممثلة الأسبانية آيتانا سانشيز جيجون.

الفيلم يدور بعد الحرب العالمية حيث يقابل بول العائد من الحرب بالأتوبيس فتاة عائدة من الجامعة لتشارك في موسم حصاد العنب في مزرعة أهلها، يتعرف بول عليها ويعرف أنها في ورطة ويجب أن تواجه والدها صاحب الأفكار الرجعية القديمة بأنها كانت على علاقة برجل خدعها وأنها حامل وغير متزوجة، يعرض عليها بول ان يساعدها في محنتها ويتفقا أن يعود معها لمزرعة أهلها ويعرفهم بنفسه على انه زوجها ثم يغادر في الصباح .

تدور أحداث كثيرة في بيت العائلة بالمزرعة، ويتورط بول بالبقاء عدة أيام أخرى يجرب خلالها هو الذي تربي يتيما معني الإنتماء لبيت وعائلة تحبه .

لا يكمن السحر في قصة الفيلم وشهامة الرجل الذي ظهر من العدم ليقف جوار فتاة لا يعرفها في محنتها، ولا للطريقة شديدة الرومانسية التي نسجت بيها قصة الحب شباكها نحو قلب الشابين، في رأيي ساهمت طقوس الحصاد في إضفاء رومانسية مميزة تخص الريف وألوانه وبهجة المجاميع في مواسم الحصاد، ويبقى المشهد الأجمل في الفيلم على الأطلاق عندما ترقص النساء داخل حلقة لهرس العنب والرجال خارجها يعزفون الموسيقى ويصفقون لجهات الريح الأربعة وللأرض على هذه النعمة .

الفيلم ملئ باللقطات الرومانسية كأن يقف بول تحت شباك حبيبته يغني بلغة لا يفهمها لكنها لغة أجدادها، ليعبر عن حبه .. وعندما تحترق مزرعة العنب ويقفون جميعا لحمايتها، حتى ينتهي الفيلم بان يمنحهم الوالد مباركة الزواج وقطعه من الجذر الأصلي لمزرعة العنب، وينظر لأبنته ويقول لها «أزرع مع زوجك هذا الجذر»انه مصدر حياتنا وحياته .

الحب الذي بدأ بشهامة الرجل وانتهى بزراعة جذور الحياة ترك في قلوب كل من شاهد الفيلم نبتة ترويها الأمنيات والمحبة .

قدم «كيانو ريفز «دورا رومانسيا آخر عام 1996 في الفيلم الرومانسي الشهير «The lakehouse» «منزل البحيرة» ولعبت أمامه البطولة ساندرا بولوك.

الفيلم تدور احداثه حول صندوق البريد في منزل يقع على بحيرة انتقل له مهندس معماري ابن معماري شهير صمم البيت وبناه لزوجته قبل أن ينفصلا وتموت هذه الزوجة وهو منزل من الزجاج مبني على أعمدة ويطل على بحيرة ميشيغان، وأمرأة طبيبة وحيدة أنتقلت حديثا من بيت البحيرة ذاته أن يتراسلا عبره قبل ان يكتشفا ان كل منهما في زمن آخر .

عامان يفصلان بين زمن كل منهما، في هذا الفيلم انتقلت مستوى الرومانسية من المفارقات الآنية،

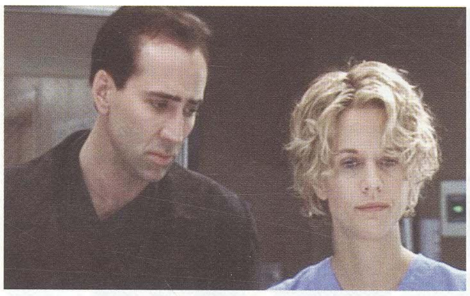
للعبة عبر الزمن، كيف حاولا أن يلتقيا ! وكيف رغم فرق الزمان تمكنا من المشاركة في نزهة عبر المدينة في يوم مشمش . حتى انها أرسلت له كتابا عن سيرة والده الذاتيه كتبه والده قبل موته وسيطبع بعد ذلك بعامين، أرسلت له في زمنه بعد وفاة والده بأيام قليلة على سبيل العزاء .

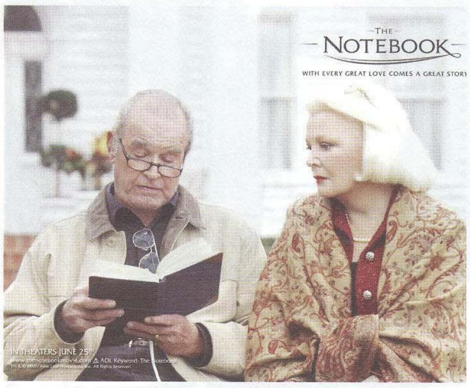
ينتهي الفيلم بأن أنتظر كل منهما حتى يمر الزمن الذي يفصل بينهما، وألتقيا في النهاية بميعاد حددوه سابقا .. رغم عدم منطقية بعض الأحداث الخاصة بلعبة الوقت في الفيلم إلا أنه حقق نجاحا كبيرا ، واحتل مكانا في قلوب عشاق الأفلام الرومانسية .

من الأفلام التي لعب فيها السفر عبر الزمن دورا ليخدم الرومانسية كان فيلم «Kate and leopold» الذي انتج عام 2001 حيث ألتقي ليبولد وهو دوق إنجليزي مفلس ويعيش في نيويورك في نهاية القرن التاسع عشر بكيت وهي سيدة أعمال تعمل في مجال الإعلان وناجحة جدا في عملها وتعيش في نيويورك لكن في الوقت الحالي، التقيا عندما اكتشف جارها وحبيبها السابق ثغرة زمنية تفتح على زمن سابق وجاء ليبولد معه عن طريق الخطأ ليقع في غرام كيت ثم يعود لزمنه بينما تعبر هي الثغرة في اللحظة الاخيرة قبل غلقها وتعود لزمنه لتعيش معه حياة طويلة سعيدة .

الفيلم بطولة ميج رايان أيضا والممثل هيو جاكمان، ويبرز احتياجات المرأة في العصر الحالي وكيف تفتقد لفارس نبيل حيث أعد لها ليبولد الفطور وعاملها برقي وكان ينهض في كل مرة تغادر فيها مائدة الطعام لأن هناك سيدة تغادر المائدة كما قال لها مفسرا.. كيت بطلة الفيلم الناجحة التي تعاني الوحدة وخذلان الرجال ونذالتهم تجد ذلك الدوق يمتطي فرسا ويطارد لص سرق حقيبة يدها ويعيدها لها قبل ان يرفعها نحوه في نزهة على الحصان، مشهد الفارس القادم على حصان، لم تستطع هي ان تقاوم كل هذا وضحت بحياتها في نيويورك الحديثة وغادرت حيث حبها وقلبها.

التضحية هنا كانت بالنجاح في العمل والحياة المتحضرة والأخ الوحيد الذي تحبه كثيرا وتعرف انها لن تقابله مرة أخرى في هذه الحياة، لكن في فيلم «City of angles» «مدينة الملائكة» الذي لعبت بطولته أيضا ميج رايان وشاركها البطولة نيكولاس كيدج ضحى سيث وهو الملاك بحياته في السماء ومدينة الملائكة، هو الذي كان دوره في الفيلم أن يرشد الأرواح للعبور من الدنيا للعالم الآخر، ويطمئن الخائفين ويهدئ من روع البشر دوما حاجة للظهور لهم، وقع في غرام الطبيبة ماجي . ليست مفارقة الفيلم فقط في كبر التضحية بحياة ملائكية ليعيش مثل البشر ويشعر بالألم والمعاناة والتيه الذي يعاني منه البشر الذي قضى سنوات بعيدة يراقبهم، الرائع في الفيلم من وجهة نظري ليس فقط الحب بين الطبيبة والملاك وإنما شغف هذا الملاك بالإحساس







رغبته في معرفة طعم الكمثري عندما كان يجلس جوارها ويسألها أن تصف له طعمها يقول لها صفيها لي كما يصف هيمنجواي الأشياء في كتابته فتقول له انها مرملة وسكرية وغنية بالعصير، في مشهد شعوره بالألم الأول فور سقوطه من السماء على الأرض متحولا لبشري طريقته في تذوق دماءه وارتباكه وتشويشه من الوجع ونحن نفكر أنه فعل كل ذلك لأجل حبه للطبيبة . وفي مشهد مطارحته الغرام لها والذي يبدو المشهد الماستر في الفيلم، لان ما طغى في هذا المشهد كانت فكرة أنه يجرب اللمس لأول مرة، اللمس الذي احتاجه مثل طفل صغير موجود في المستشفى و لا تعرف ماجي لماذا لم يكن ينام ابدا حتى لمسته واحتوته في حضنها، الطفل كان ينقصه اللمس لينام وهي كانت تعاني من ارق مزمن وهو كان يختبر العالم من خلال لمسه لها وللحياة للمرة الأولى .

ليلة واحدة قضاها سيث في حياته البشرية قبل أن تموت حبيبته الطبيبة في الصباح التالي في حادث سير، مفاجأة صدمت المشاهد وجعلتنا نفكر في جدوى تضحية الملاك، وشعور الندم الذي ربما تسرب له الآن بعدما ضاعت حبيبته سبب التضحية، لكننا في المشهد التالي / الأخير نعرف الإجابة حينما نراه يسبح في الماء بقوة، يتذوق ملوحة البحر وملمس الامواج على جسده بينما تقف الملائكة الأخرى على الشاطئ لتشاهد الغروب كما اعتادت .. ربما اراد في النهاية ان يقول انه يحب حياته الجديدة وسيحب حبيبته على طريقتها ويستمتع بالعالم الذي أحبه لأجلها، أو أن البشر رغم معاناتهم وألمهم وضعفهم وحتى بالموت الذي يجيئهم في النهاية لديهم الحب والحياة كلها كما لم تكن لدي أحد حتى الملائكة .

الموت الذي لم يهزم الحب في هذا الفيلم، كان التيمة الأكثر تواجدا عبر تاريخ الأفلام الرومانسية كأن الموت يضفى طابعا أبديا على قصص الحب .. المرض والموت والنسيان ربما كما في فيلم «The notebook» الذي أنتج عام 2004 وحصد عدد كبير من الجوائز وصلت ل 11 جائزة منها 8 جوائز من إختيار المراهقين «Teen Choice Awards».

الفيلم بطولة راشيل ماك أدامز ورايان غوسلينغ، ويحكي عن فتاة من أسرة غنية وشاب فقير وقعا في الحب ذات صيف إلا أنهما سرعان ما انفصلا بسبب الفرق الإجتماعي بينهما وخطبت الفتاة لشاب من وسطها الإجتماعي، لكنها في النهاية تنجرف نحو حبها الحقيقي، وتتزوج الشاب الفقير الذي يصبح فيما بعد في مستوى جيد ويوفر لها حياة سعيدة ينجبوا خلالها الأطفال، تبدو قصة الفيلم تقليدية من هنا، لكننا نشاهد الفيلم من مشهد رجل عجوز يقرأ لسيدة مسنة في دار مسنين ثم تتكشف لنا القصة فنعرف أن هذين العجوزين هما نواه و حبيبته آلي التي أصابها الزهايمر ونست كل شئ عن حياتها الطويلة مع حبيبها وشريك حياتها الذي رفض هو تركها تعاني من ظلام ذاكرتها، ووحدتها في دار الرعاية وبقى هناك نزيل يحكي لها كل يوم من المفكرة التي تحمل اسم الفيلم قصة حياتهما معا، وكلما انتهت الحكاية يبدأ من جديد رغم أن الأطباء قالوا له أن الأمل في شفاءها معدوم إلا أنه يفضل أن يقضي ما تبقى من حياته جوارها يحكي لها قصة الحب / قصتهما كل يوم وللنهاية .

التيمة نفسها استخدمها فيلم «حب» أو «Amour» للمخرج النمساوي مايكل هانيكيه الذي أنتج عام 2012، وحصد عدد كبير من الجوائز منها جائزة السعفة الذهبية بمهرجان كان، كما حصل على أوسكار أحسن فيلم أجنبي لعام 2013، الفيلم بطولة الممثل القدير جان لويس، وشاركته البطولة الممثلة إيمانويل ريفا . ويحكي الفيلم قصة زوجان مسننان يعيشان معا حياة هادئة، كانت الزوجة مدرسة موسيقى ولها بنت تعمل عازفة مع زوجها، وتعيش بعيدا عنهما، الزوجين يمارسان حياة هادئة سعيدة يذهبن لحفلات الأوبرا ويقرأن كتب جديدة، حتى تصاب الزوجة بجلطة تليها أخرى وتطلب من زوجها الا يعيدها ابدا للمستشفى، وفي البيت يحصر لها سرير مجهز ضد قرح الفراش وممرضات يتناوبن

عليها ويقوم هو بالعناية بها جيدا إلا أن حالتها تظل من سئ لأسوء حتى تفقد القدرة على النطق وتستخدم حفاضات للكبار، وتفقد رغبتها على العيش إلا انه يجبرها على تناول الأدوية والطعام .

يصرف الممرضات والبواب الذي يشتري لهما احتياجات البيت ويفرض نظاما من العزلة على نفسه معها، وفي لحظة نتساءل فيها ما النهاية يجلس جوارها على الفراش وهي تصرخ من الألم ويحاول تهدأتها ويحكي لها حكاية عن طفولته وفي لحظة غير متوقعة يرفع الوسادة من جوارها ويكتم نفسها حتى تموت وبكل حب يذهب لشراء الورد ويلبسها فستانا تحبه ويغسل لها شعرها ويمشطه، وفي المشهد التالي يرتدي معطفه فوق ملابس البيت ويراها واقفة أمامه كما كانت في الماضي يبتسم لها وتبتسم له ويغادرا البيت معا .

في حين بعد اسابيع تفتح الشرطة البيت بسبب رائحة اتصل الجيران بسببها ويكتشفوا الجثة وتعود البنت لتجلس في البيت على الكرسي الذي طالما جلس عليه والدها يحتسي الشاي وينتهي الفيلم .

لا يحتاج أحد أن يسأل لماذا اسم الفيلم حب ! لا يمكن أن يكون شئ آخر يمكن أن يدفع رجل للجنون وهو يرى حبيبة عمره تنهار أمامه على فراش المرض والموت

عندما غادر البيت واصطحبها معه حتى لو كان بشكل خيالي فقد انفصلا معا عن كل الحزن وتدفقا عبر مسام البيت المعتم والمرض لعالم مواز أكثر احتمالا وتفهما .

راشيل ماك أدامز قدمت فيلما رومانسيا آخر عام 2012 ، وأحداثه مأخوذه عن قصة حقيقية، الفيلم حظى بنجاح كبير هو «The vow» أو النذر وتدور أحداث حول زوجة تعمل نحاتة تتعرض لحادث سيارة مع زوجها الذي يلعب دوره الممثل «تشانينج تاتوم» الذي يملك استوديو لتسجيل الأصوات ويعيشان حياة مستقرة سعيدة .

يتسبب الحادث في فقدانها لجزء من ذاكرتها، فلا تتذكر زوجها ولا عملها الحالي، وتعود للعيش مع أسرتها ولدراسة المحاماة كما كان والدها يريد وتعود حتى لحبيبها السابق، دون أن تتذكر أسباب انفصالها عن أسرتها لمدة خمس سنوات ولا هجرها لحبيبها واختيارها لحياتها الجديدة التيتختلف كثيرا عن حياتها السابقة .

يجاهد زوجها كثيرا لتتذكره، ثم يحاول أن يوقعها في حبه من جديد، يصحبها للأماكن التي اعتادوا الذهاب اليها معا، ويحكي لها كيف كان الأمر رائع بينهما، لكنها تقابل كل ذلك بريبة وحرص ثم تطلب منه الإنفصال والرحيل عنها .

المدهش في هذا الفيلم، هي الطريقة التي أعادت بها البطلة اكتشاف ذاتها، وأشياءها، هي لن تتذكر ما كان لكن قلبها وحدسها سيجعلها تعود لتختار كل ما اختارته من جديد .







فتهجر حبيبها القديم بنفس الطريقة التي تركته بها في الماضي حتى انه يعلق ويخبرها كيف لا تتذكرين شئ لقد غادرتي بطريقة تشبه تلك في المرة السابقة، تهجر دراسة الحقوق ثانية، وتعود لتدرس الفن، وبالطبع تذهب لزوجها وتبدأ معه من جديد في مشهد نهائي حيث يسقط الثلج ويدعوها للذهاب لمقهى فتسأله هل اعتدنا الذهاب له فيقول لها لا لكن دعينا نجرب شيئا جديدا .

والرائع أيضا في هذا الفيلم أن أختياراتها في النهاية كانت ما عاشته قبل الحادثة صدقها مع نفسها، شعورنا كيف هي محظوظة لتعيش تماما ما ترغب حقا في فعله

وتلك فرصة لم تسمح بها الظروف حتى مجئ نهاية العالم في فيلم «Seeking a friend for the end of the world»، أو «أبحث عن صديق لنهاية العالم «تدور أحداث الفيلم عن مكوك ضرب الأرض وستنتهي الحياة بالفعل على كوكب الأرض بعد 3 أسابيع، الفيلم بطولة ستيف كاريل و كيرا نايتلي .

3 أسابيع وينتهي العالم، لم يعد احد مضطرا للمزيد من الزيف تهجر الكثير من النساء رجالهم، يعترفن في مشاهد تبدو رغم مرارتها كوميديا بانهن لا يرغبن في العيش مع أزواجهن .

تهجر زوجة ستيف البيت دون كلمة وداع، ويتعرف على إمراة غريبة عنه هي جارته التي تلعب دورها كيرا، والتي تخبره انهما رغم كونهما جيران إلا انها لم تكن تعرفه وانها كانت تعرف زميلته في السكن وحبيبها الذي يعيش معها / مفارقة أن تعيش زوجته معه في بيت ويعرف الجيران انها مجرد شريكة في السكن وتعيش مع رجل آخر في البيت نفسه .

هل نهاية العالم وقت مناسب لنعرف اننا أضعنا حياتنا ف قصة حب وزواج زائفة .

يخرج كل من ستيف وكيرا معا في رحلة يحاول كل منهما الوصول لصحبة اختاروا أن يموتوا بينهم تريد هي الذهاب لأهلها حيث ترى طفل اختها الصغير وتموت في حضن أبوها وأمها، ويفكر هو أنه ربما يريد أن يموت مع حبه الأول الفتاة التي احبها ايام مراهقته الأولى .

رحلة أخيرة بين غريبين تقرب بينهما كثيرا، وعندما يصل لبيت حبيبته يكتب لها خطابا يعتذر فيه عن الطريقة التي هجرها بها في السابق كأنه يسدد ديونه، ويعود للسيارة ويخبر الفتاة التي بصحبته انه لن يبقى هناك، ويبدأ رحلته معها من جديد حيث يزور والده الذي ينقلها وهي نائمة لبيت أهلها بطائرة المزرعة ويعود ستيف للبيت، تستيقظ هي في منتصف الرحلة وتقرر انها تريد أن تعود لستيف، تعود للبيت وتجده هناك في غرفة نومها تجلس جواره وتبدأ اصوات صاخبة للإنفجارات بعدما انقطعت الكهرباء والأصوات المألوفة يجلس جوارها في لقطة شديدة الجمال، يتحدثان معا تخبره أنها خائفة ويحكي هو لها عن سعادته في حبه لها، تقول هي انها تمنت ان تعيش معه كثيرا ثم ينظر كل منهما للآخر ويقول انه سعيد بلقاءه لرفيقه..

في النهاية يلمع ضوء أبيض شديد وينتهي كل شئ .

نال جائزتي اوسكار وتخطت إيراداته مليار دولار

حذار من القلب المتجمد .. وسحر الخيال

منذ أنشئت «ديزني» في العام ١٩٢٣، وبدأت بفيلمها القصير «أليس في بلاد العجائب»، برعت ليس فقط في تقديم أفلام الرسوم المتحركة بكل ما تحمل الكلمة من معنى، بل في اللحاق بكل تطوير يطرأ عليها، وإبهار مشاهديها بدرجة تعجز الكلمات عن وصفها، وأبدعت في تقديم أجمل المغامرات، من خلال الشخصيات الرسومية، إضافة إلى الخلفيات والديكورات والمؤثرات الخاصة، والتقنية العالية التي تستخدمها في أفلامها، مما ساعدها على البقاء عن جدارة بين طلائع شركات إنتاج أفلام الرسوم المتحركة. واستمرارا لهذا النجاح الكبير، وفي وثبة جديدة لفن السينما قدمت ديزني «حذار من القلب المتجمد» Frozen، وهو أهم الأفلام ثلاثية الأبعاد في مرحلتها الحديثة، الذي يدعو إلى البحث عن الحب الحقيقي والاحتراس من تجمد القلب. ولا غرو أنه فاز بأوسكاري أفضل فيلم وأفضل أغنية (٢٠١٤)، بعد أن حصل على عشرة ترشيحات في مسابقة Annie Awards المتخصصة، من ضمنها أفضل فيلم، ولا غرو ثانيا أن ألبوم الموسيقى التصويرية للفيلم، الذي يضم أغنية Let It Go الحاصلة على أوسكار أفضل أغنية، يحتل قائمة مبيعات الألبومات الموسيقية بعد أربعة أشهر من طرحه في الأسواق!

هادي محمد
كاتب - مصر



و«حذار من القلب المتجمد» مأخوذ عن «ملكة الثلج» التي أصدرها في العام 1844 هانس كريستيان أندرسون الشاعر وكاتب أدب الأطفال الكبير، وحتى ندرك قيمتها الفنية لا بأس من وقائع قديمة. فحين احتفل بالذكرى المئوية الثانية لميلاد أندرسون تمت استضافة أربعين فنانا من مختلف بلدان العالم؛ لينحتوا «بأزاميلهم» قصرا من الجليد، دام إنجازه شهرا كاملا، وفاء للذكرى، بإحياء فضاء «ملكة الثلج»، إحدى أكثر قصص الأطفال شعبيه والأساطير الأشهر في عالمنا. والأهم أن القصة نفسها (ملكة الثلج) قدمت عشرات المرات في أعمال فنية متباينة (أفلام ومسرحيات وعروض موسيقية ورقصات و...) على مدى نصف القرن الأخير، وأن فيلم الرسوم المتحركة السوفيتي «سنيجنيا كاروليفا» الذي قدم عنها 1957 تربع على عرش هذا النوع من الأفلام في حينه، ففاز بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا 1957 (فئة أفلام الرسوم المتحركة)، وفي العام 1958 فاز بجائزة أحسن فيلم رسوم متحركة في مهرجان كان، والجائزة الأولى في روما، وجائزة خاصة في مهرجان موسكو، كما فاز في العام 1959 بجائزة أفضل فيلم خلال العام في مهرجان لندن (مهرجان المهرجانات).

ومن يومها قدمت القصة عدة مرات في روسيا، كان آخرها تقديم «استديوهات ويزارت» الروسية فيلم الرسوم المتحركة الأول ثلاثي الأبعاد لها بعنوان «ملكة الثلج» The Snow Queen في العام 2012. ولعل عشاق ديزني وأندرسن كانوا بين أسباب تحقيق «حذار من القلب المتجمد» فيلم العرض الجديد إيرادات تجاوزت المليار دولار (في 4 مارس 2014)، حتى قبل أن يبدأ عرضه في بعض أجزاء العالم بينها اليابان.

بعد هذه العجالة لا بأس من أن تكون بدايتنا حبكة الفيلم، وليأذن القارئ أن نفعل ذلك بإسهاب غير معتاد، ذلك أنه يكشف عن الخطوط الجديدة في صياغة الدراما والشخصيات، التي كانت بين

أهم مميزات الفيلم (الأمر الذي محصناه ونحن نكتب هذه الدراسة بمشاهدة ستة أعمال بارزة عن الحكاية نفسها، ثلاثة منها سوفييتية وروسية وأحدها ياباني، لكن هذه دراسة أخرى مستقلة على أي حال).

مضامين أندرسن الساحرة

تحاول الأخت الصغيرة أونا إيقاظ أختها الكبيرة إلسا أميرة أريندل لتلعب معها، وعندما تتمنع تغريها بممارسة قدرتها العجيبة: «ألا تريدين صنع رجل الثلج؟»، فيتحول التمنع إلى ترحاب، ومن الثلج الذي تولده إلسا بدوامة من يديها تصنع رجل الثلج أولاف، الذي يحب ويا للعجب العناق الدافئ. لكن في أثناء اللعب وممارسة إلسا قدراتها التثليجية تتزحلق، عن غير قصد، فتفقد تحكمها في قدرتها، لتسقط الصغرى أونا وتصاب ببرودة غير عادية.

رجع الملك إلى الكتب القديمة، وأخذ هو والملكة الابنتين إلى الترول (مخلوقات عجيبة تتمتع بقدرات أسطورية)، وطلب مساعدتهم. فقاموا بشفاء أونا، فمن حسن الحظ أن تأثير التثلج لم يتجاوز الرأس المقدور على علاجها إلى القلب الذي يستعصي عليهم شفاؤه... أزالوا كل ذكرياتها عن سحر أختها. وأبلغوا إلسا أن قدراتها التثليجية ستقوى مع الزمن، وأن الخوف سيكون عدوها، وأن: «هناك جمالا في فحوى هذه القدرات، ولكنها خطيرة في الوقت نفسه، يجب التحكم فيها». يقرر الملك إخفاء خبر القدرات «السحرية» عن الجميع، وإغلاق أبواب القصر، وتحديد علاقات ابنته إلسا، حتى تتعلم السيطرة على قواها، فتعتزل في حجرتها، ويجلب لها قفازا يغطي، ومن ثم يكبح، طاقتها التثليجية. وبسبب خوف إلسا من إيذاء أختها مرة أخرى ترفض لقاء أونا واللعب معها، مما يتسبب في دهشة الصغيرة، لعدم إدراك السر وراء ذلك، كما يتسبب في تباعد الأختين بينما تكبران.

مع تقدم العمر بالفتاتين، فقدتا والديهما في أثناء عاصفة بحرية، وبقيت إلسا على عزلتها وبعدها عن أونا، التي باتت تعاني وحدة أبعد مدى، حتى أنها راحت تحدث اللوحات الفنية المعلقة على جدران القصر متعجبة من دفء علاقات الحب فيها.

ولما بلغت إلسا السن القانونية، جرت في المملكة الاستعدادات لتتويجها ملكة، وفتحت بوابات القصر من جديد بهذه المناسبة. فرحت أونا وانطلقت مما كانت تحس به سجنا، وقامت بالتجوال خارج القصر مكتشفة سعيدة، آملة في التخلص من وحدتها، فالتقت مصادفة بالأمير هانز الذي جاء من الجزر الجنوبية، وتبادلا الإعجاب.

وعلى الرغم من رعب إلسا من أن تفسد قدرتها التثليجية الاحتفال، تمكنت من أن يمر تتويجها بسلام، وحين طلب مراقصتها العجوز المتصابي دوق وزلتون، (التاجر) الساعي لمعرفة سبب ما طرأ على أريندل من عزلة قلصت فرص استغلاله لها، تهربت بأنها لا ترقص، وإن كان بإمكانه مراقصة



أختها الأميرة أونا، التي تنتشي- بعد علقة دوق وزلتون العجوز- بالرقص مع الأمير هانز، والتجوال معه في القصر يتشاكيان الوحدة وتجاهل الإخوة لهما، وحين يطلب يدها تقبل على وجه السرعة. ويذهبان إلى إلسا لمباركة زواجهما، لكنها ترفض مباركة علاقة نشأت عن غير معرفة حقيقية، وما تبعها من زواج مفاجئ. وفي غمرة غضب وجدل الأختين تنزع أونا عن غير قصد أحد قفازي إلسا، فتنطلق مع غضبها وخوفها قدراتها التثليجية تدهم كل ما تلمسه أو تشير إليه، فتظهر للجميع طاقاتها، ويصفها دوق وزلتون بالساحرة الملعونة التي كادت تقتله. تهرب إلسا مذعورة من القصر، وغاضبة خائفة غير قادرة على السيطرة على انفعالاتها، تنزل في أثناء ذلك، من غير قصد، شتاء ثلجيا فوريا على المملكة. وبعد أن شاع سرها على هذا النحو تذهب إلى أعالي جبال الشمال بعيدا عن أريندل، وتقرر تحرير قدراتها من القيود (موضوع أغنية Let It Go الفائزة بالأوسكار) التي كانت تلتزمها، وتعاود صنع رجل الثلج أولاف الذي كانت تصنعه هي وأونا في طفولتهم، وتبني لنفسها قصرا جليديا هائلا مهيبا، تعيش فيه وحدها حتى لا تؤذي أحدا.

تعتبر أونا أنها سبب إثارة حفيظة أختها، فتطلب من خطيبها هانز تولي أمور المملكة، لتخرج هي على جوادها بحثا عن إلسا، عازمة على إصلاح العلاقة بينهما وإعادتها إلى أريندل، لتضع حدا لفصل الشتاء. وفي الطريق وسط الظروف الثلجية الجليدية الغريبة القاسية تسقط من على جوادها، فيعود أدراجه إلى أريندل، بينما تلتقي هي، في مأزقها، تاجر الثلج رجل الجبال كريستوف ورنته سفين، وتعرف منه أن تجليات سحرية ظهرت في الجبل الشمالي، وتفلح في إقناعه - مع حث سفين الإيجابي له - بإرشادها للذهاب إلى هناك، بحثا عن إلسا. وفي الطريق يصادف الثلاثة أولاف، الذي يقودهم إلى مكان قصر إلسا الجليدي.

تفرح إلسا بلقاء أونا، وإن راحت تسألها الابتعاد عنها، لأنها لاتزال على خوفها من إيذائها. وحين ترفض أونا الابتعاد، تغضب إلسا وتصاب بالهياج، ومع الإلحاح في إقناعها بالعودة إلى عرش أريندل وإزالة شتائها تقول حزينة إنها لا تعرف كيف تفعل ذلك، وإنها قررت العيش بعيدا حتى لا تصيب أحدا بسوء، وحين تتمادى أونا في إلحاحها، تضربها إلسا بقدراتها، عن غير قصد. وتقرر إلسا أن تبعدها هي وصحبتها عنوة عن القصر الثلجي حتى لا تنزل بأحد مزيدا من الضرر، مستعينة في ذلك بوحش ثلجي هائل عملاق صنعته بقدراتها.

قبلة الحب الحقيقي

بعد الفرار أمام الوحش، يلاحظ كريستوف أن شعر أونا يتحول إلى اللون الأبيض، وأن ذلك الشيء الغريب دليل على إصابتها بسوء، ويتذكر متابعته لواقعة شفاء الترول (الذي تبنوا تربيته) لأونا وهي صغيرة فيصحبها إليهم، حيث يسعدون بهما ويقيمون لهما عرسا بهيجا يزفانهما فيه! لكن كريستوف يبلغهم بأنهم أساءوا الفهم فهذا مستحيل، لأن أونا مخطوبة لشخص آخر، وأنه جاء يطلب مساعدتهم لإزالة ما أصابها. ليؤكد الترول أن قلب أونا، وليس رأسها، هو الآخذ في التثلج هذه المرة، وإذا لم تتم إذابته بفعل «حب حقيقي»، فسوف تتجمد كليا إلى الأبد. فيعتقد هو وأونا أن خطيبها، الأمير هانز، هو الوحيد القادر على منحها «قبلة الحب الحقيقي» وإنقاذ حياتها. لهذا يمضي بها كريستوف مسرعا، ممتطيا رنته، إلى أريندل.

في هذه الأثناء يكون قد فهم مع عودة الحصان وحيدا إلى أريندل أن أونا في مأزق، فتعبأ حملة للبحث عنها بقيادة هانز، يرفدها دوق وزلتون بجنديين يوصيهما بقتل إلسا، التي تدافع عن نفسها - بينما تدور معركة شعواء بين الآخرين والوحش - بقدراتها التثليجية حتى يغمى عليها فيأسروها ويعودوا بها لتسجن بأصفاد وقفازات حديدية في أريندل. يتوسل هانز إليها لإيقاف فصل الشتاء وإعادة الصيف، ولكن إلسا تصارحه، كما صارحت



أختها من قبل، إنها لا تعرف كيفية فعل ذلك. يفكر هانز في الخروج للبحث عن أونا من جديد، لكن بعض أفراد الحاشية يزينون له ما داعب فكره: «لا يمكنك المخاطرة مرة أخرى... فإذا كان قد حدث مكروه للأميرة تكون أنت كل ما تبقى لأريندل يا صاحب الجلالة».

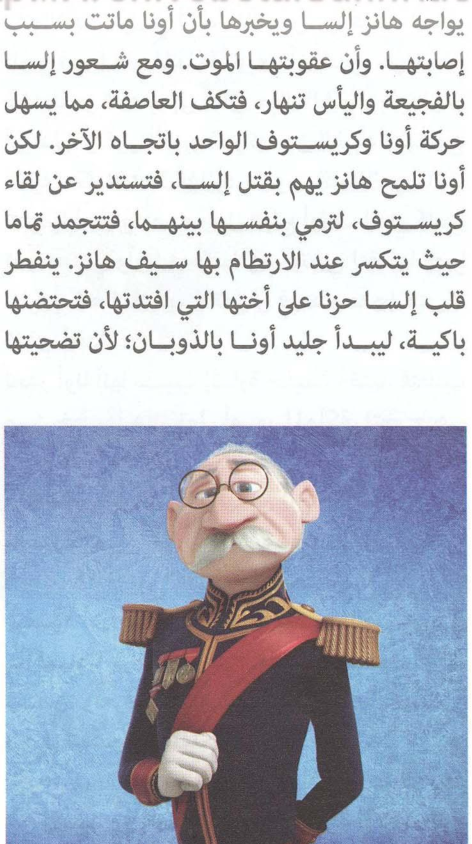
يوصل كريستوف أونا للقصر وهي تسأله: «هل ستكون بخير؟» ليجيبها «لا تقلقي عليّ»، ويوصي حاشية القصر بإحضار الأمير هانز لها على عجل، مشددا في طلب «الحرص على أمانها»، وينصرف منكسرا، وسفين يتعجب من تصرف صديقه الذي ربطته محاولات تجاوز المحنة مع الأميرة.

تطلب أونا من خطيبها هانز تقبيلها لكسر اللعنة، لكنه لا يستطيع أن يقترب بشفتيه منها، لأن أحدا آخر يحبها، كاشفا عن أنه لا يحبها، وأن نيته الحقيقية في الزواج منها كانت تدبير حادث لإلسا والسيطرة على عرش أريندل، ففرصته معدومة بوصفه الوريث الثالث عشر في مملكته. وهكذا يتشاحنان فيطفئ المدفأة، مستهدفا ترك أونا تتثلج في الغرفة الباردة، التي يوصد بابها قصدا، ويخرج ليعلن كذبا موتها بعد أن استطاعا بالكاد التعاهد على الزواج، متهما إلسا بالخيانة وقتل أختها، ومن ثم يحكم عليها بالموت، ليخلو له على هذا النحو عرش المملكة.

في هذه الأثناء يتسلل أولاف رجل الثلج إلى أونا ليطمئن عليها، فيجدها على وشك التجمد، فيشعل نار المدفأة، ويسألها عن قبلة الحب الحقيقي فتخبره أن هانز لم يكن حبها الحقيقي، ولما تطالبه بالابتعاد حتى لا يذيبه الدفء يصر على عدم تركها، إلا بعد أن يجدا حلا لمسألة الحب الحقيقي حتى تعيش، فتبلغه أنها هي ذاتها لم تعد تعرف حتى ماذا يكون هذا الحب، فيقول لها إنه يعرف: «أن تحب يعني أن تضع احتياجات من تحب قبل احتياجاتك... مثلما فعل كريستوف بجلبك لهانز والانزواء بعيدا برغم أنه...». ويكتشفا هكذا أن كريستوف يحبها، وهو من يستطيع منحها «قبلة الحب الحقيقي».

في هذه الأثناء استطاعت إلسا تحطيم أصفادها وهربت من القصر مسببة - في خوفها وغضبها - عاصفة ثلجية هوجاء هائلة... يحس سفين بما يحدث للنواميس من خلل فيتشاجر مع كريستوف مصرا على عودته إلى أونا، بينما يتمنع المحب لأنها ذهبت إلى حبها الحقيقي. وفي ذروة شجارهما يريان العاصفة الثلجية المتصاعدة حول القصر فيهرعان عائدين إلى أريندل. تفتح العاصفة نافذة حجرة أونا فيذهب أولاف ليغلقها ليرى بمنظاره كريستوف آتيا على البعد، فتطلب منه أونا أن يصحبها للقاء كريستوف المقترب، وبالكاد ينطلقان خارج القصر الذي جمدته العاصفة.

يواجه هانز إلسا ويخبرها بأن أونا ماتت بسبب إصابتها. وأن عقوبتها الموت. ومع شعور إلسا بالفجيعة واليأس تنهار، فتكف العاصفة، مما يسهل حركة أونا وكريستوف الواحد باتجاه الآخر. لكن أونا تلمح هانز يهم بقتل إلسا، فتستدير عن لقاء كريستوف، لترمي بنفسها بينهما، فتتجمد تماما حيث يتكسر عند الارتطام بها سيف هانز. ينفطر قلب إلسا حزنا على أختها التي افتقدتها، فتحتضنها باكية، ليبدأ جليد أونا بالذوبان؛ لأن تضحيتها



بنفسها لإنقاذ شقيقتها وهلع شقيقتها عليها يمثلان «فعل حب حقيقي»، هو مفتاح سيطرة إلسا وتحكمها في قدراتها التثليجية الغريبة. ومن هنا ينجح العناق الدافئ في استعادة حياة أونا، ومع معرفة سر التحكم في قدرتها التثليجية تستطيع إلسا إذابة الجليد عن المملكة، بل وتساعد رجل الثلج أولاف على البقاء حيا فيما حل من دفء الصيف! بصنع سحابة جليدية تظله وتظل مصاحبة له.

يتم إرسال هانز إلى الجزر الجنوبية لمواجهة إخوته الاثني عشر السابقين عليه في وراثة العرش، وتقوم إلسا بقطع التجارة مع وزلتون الساعية إلى نهب مملكتها، ويصدر مرسوم ملكي بتعيين كريستوف، الذي رباه خبراء الحب (الترول)، وحبيب أونا الحقيقي «سيدا للثلج وموصلا رسميا لأريندل». وتصنع إلسا، التي ذايلها الخوف وصارت قادرة على التحكم في قدراتها، جليدا في الساحة، يقوم الجميع بالرقص في بهجة عليه. كما تعد أختها أونا بعدم إغلاق بوابات القصر مرة أخرى، كما تحب.

معالجة جديدة مؤنسنة

«حذار من القلب المتجمد» أخرجته جنيفر لي وكريس باك بتقنية الأبعاد الثلاثية الأخاذة التي تجعل المشاهد متورطا مع الشخصيات في قلب الأحداث، لكن إلى جانب ذلك ساهم في تميزه الفني بشكل رئيسي وجوهري أهمية مضمونه والبناء المحكم للسيناريو الذي كتبته جنيفر لي.

تكمن قوة هذا السيناريو في ثراء أجواء المغامرات والتطور المتسارع للأحداث من دون التضحية بانضباط الإيقاع، وفي ملامح الشخصيات المتنوعة بجوانبها المتشابكة التي تجمع بين الخير والشر، وفي الخيال الممتد باتساع الأفق. كل ذلك تم نسجه بمهارة ودقة في قالب موسيقي غنائي متقن الصنع بمؤثراته السمعبصرية، وبأسلوب مبهر لا يخلو من لمسات كوميدية خفيفة الظل. أما التجسيد البصري بما يتضمنه من تحريك وتصميم متشابك للمناظر وخلفياتها، ومن أزياء وإكسسوار، ومن تنفيذ للخدع السينمائية، فقد جاء لافتا ومدهشا وبراقا بدرجة عالية.

«حذار من القلب المتجمد» قصّة طريفة، وإن كانت دسمة على غير عادة ديزني، تدعونا إلى ممارسة الحب الحقيقي ومعرفة فحواه، بعيدا عن جموح قدراتنا في سذاجتها الأولى، حيث يجب مع ذلك ألا نخافها، بل نعرف كيفية التحكم فيها، حتى نستفيد منها ونوظفها في الخير والحب الحقيقي والانطلاق. وهي قصّة منسوجة بذكاء في مشاهد ضاعفت سحرها تقنية ثلاثية الأبعاد لعالم أسطوري عجيب يغلب عليه السحر والثلج والجليد و... موشاة بأغانٍ جميلة، واستعراضات مبهرة، من استعراض العاملين بقطع الثلج وبيعه، مع تأكيد أغنيتهم المتكرر على تحذير: «احترس من القلب المتجمد». إلى استعراض تتويج إلسا، واستعراض تصورات أونا الساذجة عن الحب والزواج من هانز الانتهازي. واستعراض الصيف الذي يحلم به رجل الثلج أولاف



(اسمه مشتق من الحب)... الصيف الوردي الزاهي الألوان العامر بالنشاط، برغم المفارقة التي لا يعيها الحالم المصنوع من الثلج، وهي أن حرارة الجو لا بد أن تقضي عليه! وحتى نصل إلى الذروة في استعراض الترول عن الحب والزواج، وتزيينهم أونا للزواج من كريستوف، معددين صفاته الحميدة، وإصرارهم على أن يزفوهما، كأنهم يقرأون الغيب: «لماذا تخبئين حبك له؟... كلمة مخطوبة مجرد تهرب... أبعدا هذا الخطيب عن طريقكما وسينصلح كل شيء. إن الحب قوة كبيرة وغريبة. الناس يقومون بخيارات سيئة عندما يكونون خائفين أو قلقين أو مجانين. ولكن ضع الحب الحقيقي في طريقهم. وسوف تخرج أفضل ما عندهم. الحب الحقيقي... أب. أخت. أخ. كلنا نحتاج إلى أن يحيط كل واحد بالآخر بالحب، فعندما يحين وقت الحسم فإن الشيء الوحيد الذي يمكنه أن يصون الشخص الآخر هو الحب الحقيقي... «أونا هل تقبلين كريستوف زوجا لك؟».

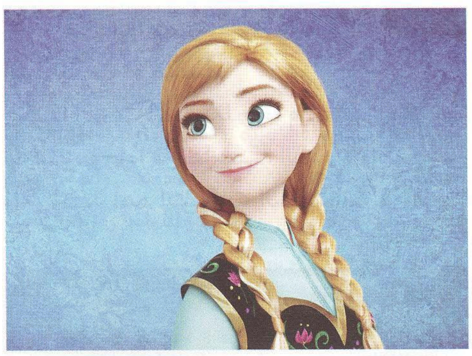
فضلا عن الحوارات العميقة المغزى، برغم خفتها وسرعتها، مثل حوارات الرنة مع كريستوف. فبعد النجاة من هجوم الذئاب، وشروع كريستوف في التخلي عن أونا: «وهل يطاوعك قلبك بتركها وسط هذا الجحيم الجليدي؟»، ثم «هذا ما كنت أتوقعه من إنسانيتك قبل غضبك والبحث عن مصلحتك» بعد موافقته على عدم التخلي عنها. ومثلها- الرنة - وهي تبدي تعجبها من الذي يجري، حين أعاد كريستوف أونا لهانز وهي لا تكف عن لوم صاحبها: «عجبا. أتترك هذا يحدث يا غبي؟».

حدث ولا حرج عن إتقان الأداء الصوتي، خصوصا الصوت العذب لكريستيان بل في دور أونا بكل أطوارها، سواء الرومانسية أو الساخرة أو الشريرة، منذ البداية وطوال رحلتها الملحمية برفقة رجل الجبال الصلب كريستوف الذي قام بأدائه الصوتي جوناثان جروف بصحبة آيله الظريف شديد الذكاء والحساسية.

ويكفي للتدليل على مستوى شريط الصوت الإشارة مجددا إلى أن ألبوم الموسيقى التصويرية للفيلم، الذي يضم أغنية Let It Go الحاصلة على أوسكار أفضل أغنية، يحتل قائمة مبيعات الألبومات الموسيقية بعد أربعة أشهر من طرحه في الأسواق، وأن نجمات غناء عديدات في مشارق الأرض ومغاربها أقدمن على تأدية الأغنية... إن الأداء الصوتي من الأشياء التي لا بد من الإشادة بها، خاصة طريقة إلقاء النجمة إيدنا مينزل لصوت الملكة إلسا، الذي ساعد على تعاطف المشاهد مع مشكلتها. وفي الوقت نفسه تبهر كريستن بيل السامع بصوتها في تجسيد شخصية الأميرة أونا المبادرة المرحة الجميلة. ولا يفوتنا التنويه بالأبعاد غير المحدودة (بنطاق مضمون الفيلم) للأغنية في مجال التخلي عن الخوف والانطلاق في إطلاق القدرات و... (أطلقي العنان لقدراتك/ الآن فلتزمجر العواصف/ فالخوف الذي سيطر عليّ من قبل/ لم يعد بوسعه مسي/ حان الوقت لأرى قدراتي/ وأختبر حدودي وأجتازها/ من دون خوف من خطأ أو صواب من دون أي قوانين/ أنا حرة/ انطلقي انطلقي/ فلن تراني أبكي ثانية أبدا/ هنا أقف وهنا سأعيش/ فلتزمجر العاصفة/ قواي تثار في الهواء وفي الأرض/ روحي تتجسد في دوامات هائلة متصاعدة في كل مكان/ وفكرة واحدة تتبلور مثل الانفجار الجليدي/ لن أعود إلى الخوف أبدا فالماضي بات منسيا/ انطلقي انطلقي/ فسأشرق مثل بزوغ الفجر)، ولعل ذلك من بين ما ساهم في







إقبال نجوم الغناء في مختلف أنحاء عالمنا على أداء الأغنية.

نحن في «حذار من القلب المتجمد» أمام خلطة رائعة من الإبهار الفني والتقني والشخصيات الخيالية؛ التي تأخذنا تارة في مغامرات مثيرة، خلال محاولة الأميرة أونا الوصول إلى شقيقتها حيث تعايش عوالم غريبة مثيرة، وتقابل مخلوقات طيبة مختلفة مثل أولاف وبائع الثلج وحيوانه الأليف، بالإضافة إلى تسلقها الجبال ووقوعها في العديد من المفارقات الغريبة. كما تأخذنا تارة أخرى إلى الرومانسية الساذجة في أحلام الأميرة عديمة التجربة، وانتظارها المنقذ الذي يحل فجأة في صورة فارس على ظهر حصان مع هانز (هل وددت الارتباط بواحد في نفس يوم لقائك الأول به؟ دون أن تختبري حبه وصدقه وتعرفي عادته و...؟ إنك لا تعرفين شيئا عن الحب الحقيقي! كما راح كريستوف يؤكد لأونا حين حدثته عن حكايتها)، وإلى الرومانسية الواعية حيث تنسج معرفة الاختبار قصة الحب بين الأميرة والشاب كريستوف، الذي عمل على مساعدتها وإنقاذها وإنقاذ بلدها. ذلك فضلا عن مفارقات السلوك المستند إلى المعاني الإنسانية الممزوجة بجو الإثارة والتشويق، حيث الأخوة والولاء والانتماء والتضحية والأمان والحب والشجاعة والصبر، وأيضا الانتهازية والاستغلال والخيانة وما إليها.

والمهم أن كل ذلك جاء في معالجة جديدة خطت خطوات معتبرة، مقتفية أثر الفيلم السوفيتي، في الاقتراب من السحر المعنوي والتأويل النفسي الحياتي للحكاية ابتعادا عن السحر الأسود، فقد غابت عن معالجتنا تماما - خلافا لحكاية أندرسن - «ملكة الثلج» الشريرة مع الشيطان صانع المرآة التي تقلب صور الخير إلى شر، كما حولت المعالجة الترول الأشرار في الأصل إلى خبراء في فهم الحب الحقيقي يقدرون بمعرفتهم على مساعدة البشر، وإزالة سحر ما يحدث في رؤوسهم، وإرشادهم إلى السر الأعظم الذي يضع حدا للمآسي، وهو أن ما ينزل بالقلب لا يقدر عليه إلا التأثير الساحر لفعل الحب الحقيقي.

من أفلامه «وقائع موت معلن» و«ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» و«عن الحب وشياطين أخرى»

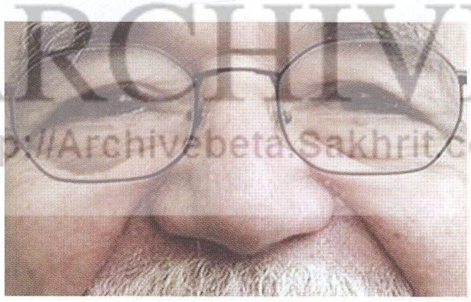
مأزق السينما في حياة جارثيا ماركيز

يقف البعض حائرا أمام علاقة ماركيز بالسينما، فما قدمه مصنع الأحلام من أو عن أعمال ماركيز، مهما تعددت المعالجات، جد شحيح وشاحب مقارنة بقامته السردية العملاقة، لكن التدقيق يبين في النهاية أن المشكلة لم تكن في موقف ماركيز من عالم السينما، بل في أحوال مصنع الأحلام نفسه بصفة عامة، وبالذات في عالم السينما الراهن، الذي يفارق إن لم يناقض تصور ماركيز الراقي عن مهمة مصنع الأحلام، فقد أعلن صادقا، أكثر من مرة، أن السينما أهم اختراعات العصر، وأن بمقدورها تغيير العالم. ولم يقف عند المجاهرة بذلك، بل راح يقدم للسينما قرابين سخية، وعلى الرغم من ذلك بقيت كالحب الذي يظل المرء يحلم به طوال حياته من دون أن يصادفه.

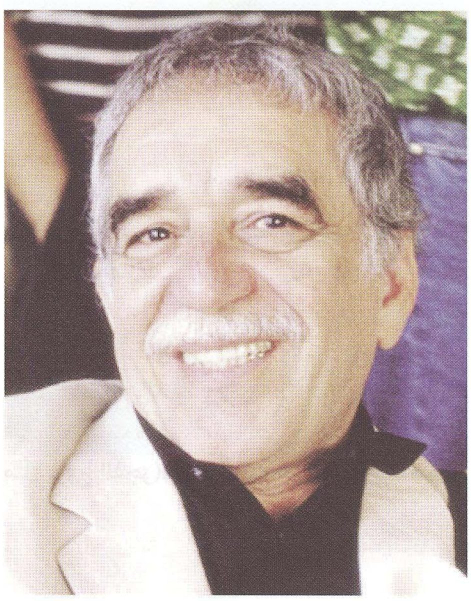
منى خليل

ناقدة - مصر

ربما كان مناسبا أن نقر ابتداء بعلاقة غاية في التشعب ربطت ماركيز بالسينما، وإذا تجاوزنا ما يشير إليه العارفون من مشهدية كتابة ماركيز وطبيعتها التي تحث كل قارئ على التجسيد البصري، وتسيل لعاب أي سينمائي مبدع، وتجعلها تبدو كأنها تصرخ في طلب المعالجات الفيلمية... إذا تجاوزنا هذه المسألة الحيوية، مؤقتا، لوجدنا أنفسنا أمام تأثره في رواياته بمدرسة الواقعية الايطالية الجديدة، وأمام كتابته النقدية المبكرة الواعية عن السينما، بما في ذلك كتابه عن المخرج التشيلي ذي الأصول الفلسطينية ميغيل ليتين «مهمة سرية في تشيلي»، ثم كتابته سيناريوهات مباشرة للسينما وأعمال للشاشة الصغيرة في إسبانيا وكوبا وغيرهما من دول أمريكا اللاتينية، وتأسيسه وإدارته معهدا للسينما في العاصمة الكوبية هافانا، اختاره ليتبرع له بجزء من مكافأة جائزة نوبل (1982) المالية، وعمل محاضرا فيه. ورئاسته لمؤسسة أمريكا اللاتينية للأفلام، ومساهمته في تأسيس مهرجان هافانا السينمائي، وعضويته في عدد من لجان التحكيم السينمائية، نخص بالذكر منها لجنة تحكيم «مهرجان كان» في العام 1982 قبل نيله جائزة نوبل مباشرة، وربما كان الأهم من ذلك كله ورش كتابة السيناريو التي شارك فيها وأشرف عليها، وساهم من خلالها في تخريج أجيال من السينمائيين الشباب في أمريكا اللاتينية والعالم، راح يزهو بأعمالهم ويرفعهم فوق قامته العملاقة أينما أتيحت له مناسبة.



هكذا أضحت السينما جزءا مهما من مكونات ماركيز، وجزءا من هاجسه الفني، وأصبح على رأس أحد أهم التيارات السينمائية في أمريكا اللاتينية، تيار السينما الجديدة، بعد أن مارس كتابة السيناريو والإخراج، ووجدناه يقدم صياغة سينمائية جديدة لرائعة سوفوكليس «أوديب ملكا» (1995)، وذلك فضلا على تأليفه عدة كتب عن هذا الفن. فكيف يعقل بعد كل ذلك أن يبقى عالم السينما من دون نتاج كبير، بمعنى الكلمة، مأخوذ عن أعماله.



وحتى نكتشف أبعاد المفارقة ربما كان مناسبا محاولة إلقاء نظرة بعين الطائر على الحصاد النهائي لأهم ما قدمه عالم السينما من أعمال ماركيز اللافتة.

عزيزتي ماريا وإيرينديرا

«عزيزتي ماريا (137دقيقة) أول نص أدبي لماركيز تحول إلى فيلم سينمائي وأخرجه في المكسيك خاييم همبرتو همبرسيلو (9791)، بعد أن كتب ماركيز سيناريو الفيلم بنفسه عن إحدى قصصه القصيرة. ويدور الفيلم حول علاقة الحب التي جمعت بين اللص هكتور والساحرة ماريا، ولقائهما من جديد بعد فراق، لتأخذه بعيدا عن «طريق الندامة»، ليعمل معها في تقديم نمر السحر في حفلات الأطفال! وفي أحد الأيام، تصاب سيارتها في أثناء عاصفة على الطريق السريع، فتلتقطها حافلة مستشفى للأمراض العقلية، وتأخذها معها إلى المستشفى، حيث تعجز عن الخروج منها لأن



الجميع يعتقد أنها مريضة عقليا (مجنونة).
وقد انطوى العمل على عالم فانتازي قريب من الواقعية السحرية التي ميزت أعمال ماركيز. لكن إنتاج الفيلم كان فقيرا ولم يخرج تقريبا عن حدود البلد الذي صنع فيه، وعلى هذا النحو كان نجاحه محدودا.

الفيلم الثاني الذي صنع عن نص أدبي لماركيز هو «إيرنديرا»(1983) إخراج روي جويرا المكسيكي، عن رواية قصيرة بعنوان «إيرنديرا البريئة». وكان ماركيز قد كتب القصة كسيناريو سينمائي، قبل أن يعيد كتابتها - بعد أن فقد السيناريو- كرواية تكشف عن باع الرجل في القص على نحو يضيف إلى اقتضاب و«إيجاز» هيمنجواي وعمق فوكنر البعد الغامض الملغز للواقع.

والفيلم عن «القصة الغريبة والعجيبة لـ إيريندريرا الطيبة وجدتها القاسية»، وقد لعبت بطولته الممثلة اليونانية الكبيرة إيرين باباس، في دور الجدة القاسية التي تجبر حفيدتها ويا للمفارقة علي امتهان الدعارة، بينما لعبت الممثلة البرازيلية كلاوديا أوهانا دور إيرنديرا البريئة. وتكتمل حبكة الفيلم، ويالهول مفارقته الثانية، عندما تلتقي «سندريلا العالم الثالث» هذه أخيرا بأميرها الساحر، ليكون مهربهما الوحيد هو قتل الجدة، التي تكاد شهوة الحياة تجعلها غير قابلة للتدمير.

وقد جهد ماركيز في محاولة تذكر السيناريو الذي كتبه في أثناء جلسات العمل مع المخرج. وتميز الفيلم، التي أخذت قصته من حبكة فرعية في «مائة عام من العزلة» بجوه السريالي الذي يليق بعالم ماركيز، خاصة مواقع الأحداث وأسلوب التصوير، وعدد من الخدع البصرية التي تماشت مع سحرية ماركيز. ومع ذلك كله، وربما قبله، الأداء التمثيلي الرائع لباباس وأوهانا، وكان الفيلم يتسم بطابعه الحسي المثير المدمر، الذي خففت منه مسحة الفكاهة والسخرية التي غلفت الفيلم كله.

وعلى الرغم من فقر «إيرنديرا» إنتاجيا وإخراجيا فهو واحد من أفضل الأعمال السينمائية المأخوذة عن ماركيز من ناحية تجسيد الروح الغرائبية التي تقف بالضبط علي الخط الفاصل بين الواقعي والفانتازي.

وقائع موت معلن

وبعد حصول ماركيز على جائزة نوبل أقدم المخرج الإيطالي الكبير والشهير فرانشيسكو روزي على تحويل روايته «وقائع موت معلن (1987) إلي فيلم كبير. والرواية كتبها ماركيز عن حادثة حقيقية جرت عام 1591 في مسقط رأسه، حيث قتل سانتياجو نصار الشاب اللبناني الأصل على يد الأخوين فيكاريو انتقاما لشرف العائلة، بعد أن أعاد العريس أنخيلا أخت القاتلين إلى أهلها ليلة الزفاف، عندما اكتشف أنها ليست عذراء.

وقد استفاد ماركيز في كتابته من شهادات بعض الذين حضروا المأساة، ومنهم فلورا ميجيل خطيبة نصار نفسه، وابنة خالته أنخيلا فيكاريو زوجة سان رومان لليلة واحدة، ومن روايات أصدقاء نصار ومعارفه، إضافة إلى محاضر التحقيق التي مضي عليها عشرون عاما. لقد قتل نصار علنا، بينما يعرف الجميع أنه سيقتل، لكنها المفاهيم الاجتماعية القديمة الخاصة بالحفاظ علي الشرف، عبر وشي يعكس طبائع التخلف والاستغلال والمجتمع الذكوري.

وقد شارك في بطولة الفيلم عدد من الممثلين الإيطاليين واللاتينيين المعروفين، منهم إيرين باباس وأورنيلا موتي وروبرت إيفرت وجيان ماريا فوفونتي، وقام بدور البطل المقتول سانتياجو نصار الممثل أنطوني ديلون ابن النجم الفرنسي آلان ديلون، كما قام بكتابة السيناريو له الإيطالي تونينو جيراو، الذي كتب من قبل لكبار المخرجين الإيطاليين فيلليني وأنطونيوني وغيرهما.

وعلى الرغم من الجهد الكبير المبذول في فيلم «وقائع موت معلن» والذي يجعل منه عملا جيدا بمقاييس السينما الواقعية إلا أنه افتقد أهم ما في كتابة ماركيز، وهو بناؤها السردي المركب، حيث حقق أمنيته بأن يكتب عملا متعدد الأبواب يمكن الدخول إليه من أي فصل، أو أي صفحة (وهي أمنية أعرب عنها في حواراته مع بيلينو ميندوزا المنشورة في كتاب بعنوان «رائحة الجوافة». وقد تم تحويل رواية «وقائع موت معلن» أيضا إلى فيلم روماني قصير في العام 7002 .

ليس لدى الكولونيل من يكاتبه

لقد نشر ماركيز «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» في العام 1957، وقال إن ما فجر كتابتها تجربة واقعية عاشها في فرنسا عندما دهمته أزمة مالية، وكان ينتظر أن تصله أي رسالة، ربما حوت على نقود تخرجه من أزمته، واتخذت الرواية من الرمز وسيلة لتحويل الواقعي الجزئي إلى عالم رمزي غاية في الشمول والاتساع.

فباتت تدور حول قصة الكولونيل الذي حكم عليه مع نهاية آخر سلسلة الحروب الأهلية الكولومبية

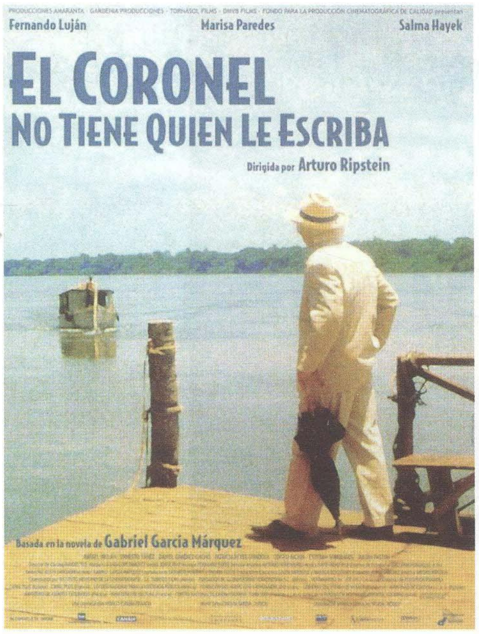
في بداية القرن العشرين بالعطالة، من دون أن تبقى له ثروة سوى ديك الشجار، الذكرى الباقية من ابنه الذي قتل رميا بالرصاص لقيامه بتوزيع منشورات ضد الحكومة العسكرية، فضلا عن انتظار المعاش الذي وعدوه به، ويأخذ كل يوم جمعة كامل هيأته ليذهب كي يتلقاه، على الرغم من أنه بات يدرك داخليا مع الجميع أنه لا رسالة ستأتي ولا معاش في الحقيقة. لكن ماذا يفعل؟ الكولونيل يحيا علي أمل هزيمة القوي الفاشية، ويراهن علي ديك الشجار الذي هو رمز للانتصار، وسط بيئة سياسية واجتماعية عقيمة مجدبة، أحاطت بها كل معالم الشيخوخة والخيانة، فحتى دون باسوس الذي كان صديقه ورفيقه في الحزب، أصبح منتفعا، وتاجر بهزيمة حزبه أمام الفاشية، وراح يحاول إجبار الكولونيل على بيع ديكه بثمن بخس. ظل الكولونيل صامدا طوال خمسة وتسعين عاما ينتظر انتصار الثورة، ويبعث الأمل فيمن يتعامل معهم، ويقاوم أشكال الإحباط القاتل المحيطة به، حتي وصلت محاولات قهره إلى افتقاد طعامه وقهوته، في انتظار ما سوف تبعث به إدارة الدولة من «معاش»، بوصفه أحد المحاربين القدامي، بينما تواصل زوجته دفعه إلى التخلي عن حلمه المجنون، حتى تشده يوما من ياقته وتنهره: «قل لي من أين نأكل أيها الكولونيل»، ليتخلى الكولونيل عن حكمته، ويرد عليها في غضب: «قمامة»، إذ إنه كان يفضل أن يأكل «القمامة»، على التخلي عن حلمه وثورته وكرامته، وعن الثأر لابنه الذي قتله الفاشيون... هكذا تشكل الرواية دفعا قويا للتمسك بالمقاومة والأمل إزاء نظام كادت شيخوخته تفتك بالجميع، وإن أجبر الفقر والجوع الكولونيل وزوجته، التي تعاني الربو، علي بيع الديك في نهاية المطاف.

المخرج المكسيكي الشهير أرتورو ريبشتين قام بتحويل رواية «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» إلي فيلم من بطولة سلمى حايك، وفرناندو لوجان، وماريسا باراديس. في العام 9991 و.الفيلم يحول رواية ماركيز القصيرة جدا إلى عمل طويل يتجاوز الساعتين ونصف الساعة، وينجح فيه ريبشتين في نقل روح الرواية وشخصياتها بدرجة تجعله واحدا من أنجح الأفلام المأخوذة عن ماركيز.

عن الحب وشياطين أخرى

نشر ماركيز «عن الحب وشياطين أخرى» لأول مرة في العام 1994. وكتب في مقدمة العمل أن الرواية هي تمثيل خيالي لأسطورة أخبرته بها جدته حين كان صغيرا عن فتاة عمرها 12 سنة ذات شعرٍ نحاسي متدفّق طويل، واصل النمو بعد موتها. وعند تنقيب في القبور، كان ماركيز شاهدا عليه، تم العثور على قبرِ بنت شابة لها شعرٍ أحمرِ طويل، وكان ذلك هو ما ألهمه كتابة الرواية. وقالت ماريانا سولانيت، في كتاب عن ماركيز للمبتدئين، أن هذا مصدر مخترع، وأشارت أيضا إلى قصة في تاريخ كارتاخينا لدانيال ليميتر عثر عليها ماركيز في أثناء بحثه عند كتابة «الحب في زمن الكوليرا».





وتدور الأحداث «عن الحب وشياطين أخرى» في مدينة كارتاخينا دي إندياس شمالي كولومبيا خلال القرن الثامن عشر، عندما تصاب طفلة من طبقة النبلاء - وإن قام بتربيتها العبيد الأفارقة - بفيروس داء الكلب، وهو ما كان يعتقد وقتها أنه مس شيطاني. ويتولى راهب إسباني شاب مهمة إنقاذ روح الطفلة من المس، غير أن علاقة حب غريبة من نوعها تترعرع، بين رجل الدين الغارق في محاولة إدراك الكون من وجهة نظر العقل والإيمان، من دون تكشف الجوانب الشهوانية في ذاته، والطفلة التي خبرت هذه الأحاسيس من خلال تعاملها مع الأفارقة.

وتتناول الرواية بالتفصيل ظروف التعايش بين عائلة أرستقراطية من المولدين وجمع كبير من الخدم والعبيد ذوي الأصول المتنوعة (الهندية والأفريقية). ومن خلال التعامل اليومي لتلك الجماعة يكتشف ماركيز جوانب عديدة من الحياة الاجتماعية خلال فترة الاحتلال الإسباني، وكثيرا من العادات وتقاليد السكان الهنود الأصليين وذوي الأصول الأفريقية. وسلوك أفراد تلك الجماعة المتعايشة واللغات المتنوعة التي يتحدثونها والديانات والمعتقدات والشعائر والطقوس التي ورثوها عن قدمائهم.

وقد صنعت فيلم «عن الحب وشياطين أخرى»(2009) المخرجة هيلدا هيدالجو، وهي خريجة معهد السينما في هافانا، حيث أقام ماركيز ورش سيناريو كثيرة. ونجح الفيلم بنسبه إلى ماركيز، في جذب انتباه الجماهير والنقاد، ووسائل الإعلام التي تغطي فعاليات المهرجانات العالمية المتعددة التي شارك فيها، برغم أنه عمل مخرجته الأول، وقد رشح الفيلم - الكولومبي الكوستاريكي المشترك - لأوسكار أفضل عمل أجنبي غير ناطق بالإنجليزية عام 2011.

هذا كما قام الموسيقار المجري بيتر يوتوفوس بتأليف أوبرا عن الحب وشياطين أخرى عام 2008 وقدمت في «مهرجان جلايندبورن».

صعوبات واستحالات

ولا شك في أن العارف سيلفتني، حين أقف في الحديث عن الأفلام المهمة المأخوذة عن عالم ماركيز عند هذا الحد، إلى أنني أغفلت عملا مهما هو الوحيد الذي قدمته هوليوود في إنتاج كبير لماركيز، لكني أدعوهم إلى التمهل، ففي عرضنا للأفلام تناثرت عبارات مثل «انطوى العمل على عالم فانتازي قريب من الواقعية السحرية»، «جو العمل السريالي الذي يليق بعالم ماركيز»، «الروح الغرائبية التي تقف بالضبط على الخط الفاصل بين الواقعي والفانتازي». «باع الرجل في القص على نحو يضيف إلى «إيجاز» هيمنجواي وعمق فوكنر البعد الغامض الملغز للواقع»، «تكتمل حبكة الفيلم، ويالهول المفارقة»، «أفتقد أهم ما في كتابة ماركيز وهو بناؤها السردي المركب»، «اتخذت الرواية من الرمز وسيلة لتحويل الواقعي الجزئي إلى عالم رمزي غاية في الشمول والاتساع»، «لكن إنتاج الفيلم كان فقيرا»، «كتابة ماركيز وطبيعتها التي تحث كل قارئ على التجسيد البصري... ».

وكل هذه الأقوال تكشف، كما أشرنا في سياقها، مدى صعوبة تجسيد أعمال لقامات مثل ماركيز في السينما، ذلك أنها تحتاج إلى مخرجين مبدعين وليسوا مجرد «حرفجية»؛ لأن المخرج في النهاية هو خالق الفيلم وصاحبه. يقول ماركيز: «شعرت بأن السينما وسيط ليس له حدود، وبأن كل شيء

ممكن فيه... ولكن هناك عائقا كبيرا واحدا فيها - السينما - وهو أنها صناعة. وهذا العائق يجعل من الصعب جدا أن تعبر في أعمالها عما تريد أن تقوله فعلا».

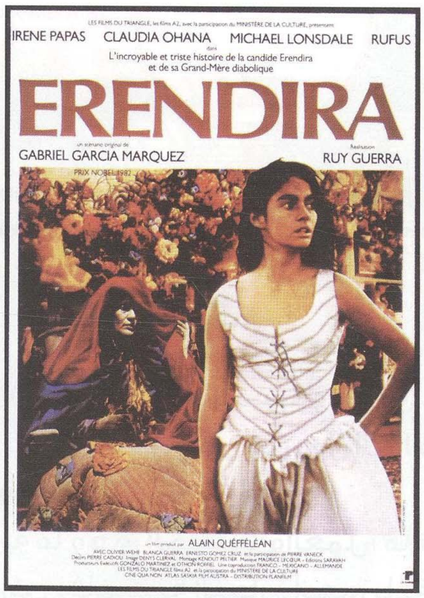
لقد أقدم ماركيز على كتابة قصص قصيرة اعتمادا على سيناريوهات أعدّها للسينما (مجموعته «اثنتا عشرة قصة مهاجرة» 1992). وكتب في مقدمة هذه المجموعة: «ما لم أدركه مسبقا هو أن العمل في الصحافة والسينما سيدخل بعض التغييرات على أفكاري حول القصة القصيرة، حتى أنني اضطررت وأنا أكتبها الآن في شكلها النهائي، إلى الانتباه كي أفصل بملقط صغير بين أفكاري والأفكار التي أضافها المخرجون عند تنفيذ السيناريوهات».

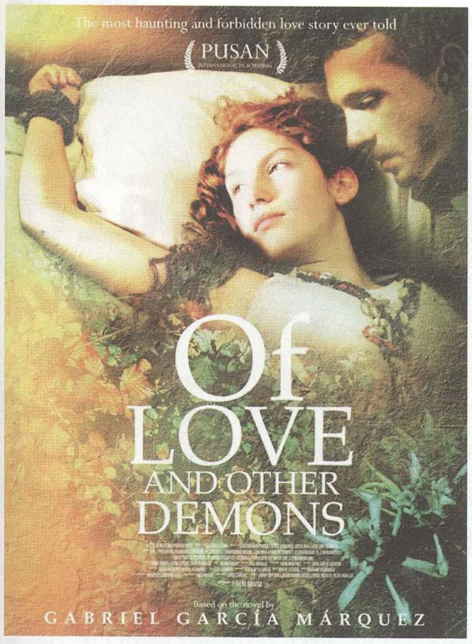
مما يعني أن مثل هذه الأعمال لا تخلو من تأثير الإخراج والديكور وحتى الإضاءة وأداء الممثلين، وكلّ ذلك يمكن أن يترك تأثيره في أي شريط سينمائي كتب انطلاقا من عمل أدبي. ولم يكن ذلك ما يمنع ماركيز من الموافقة على إجازة أفلامه للسينما، حتى إن كانت قراءتها بصريا تتعارض مع رؤيته بوصفه مبدعها الأساسي، لكنه كان يرفض أن تصادر تصوراته تحت أي مسمى، ولعل العرض الذي قدمه النجم الكبير أنتوني كوين لشراء حقوق روايته (مائة عام من العزلة) دليل على ذلك.

ففي حواراته مع صديقه ميندوزا برر ذلك بأنه لا يريد أن يصبح العقيد أورليانو مجرد صورة لكوين تتصدر أغلفة طبعات الرواية، في إحالة إلى «زوربا» وكيف أصبحت صورة أنتوني كوين تحتل أغلفة رواية كازانتزاكس بعد أن جسد تلك الشخصية في فيلم «زوربا» عام 1964 (دقق في قولنا «كتابة ماركيز وطبيعتها تحث كل قارئ على التجسيد البصري» وهو ما يراه ماركيز قيمة كلية كبيرة).

ورواية «مائة عام من العزلة» من أكثر أعمال ماركيز التي حاول أكثر من سينمائي تحويلها الى فيلم، ولكن المشاريع كانت تقف عند مرحلة كتابة السيناريو لصعوبة ذلك... وحين حاول المخرج الإنجليزي الأصل ماركي نيويل تجاوز ذلك، وبدأ التصوير فعلا، فإنه سرعان ما تراجع.

ولعلنا بهذا نكون قد انتقلنا إلى ثانية الاستحالات، وهي أن الأعمال المناسبة لقامة ماركيز تحتاج، أيضا، إلى كاتب سيناريو مبدع وليس إلى مجرد «حرفجي». ومن هنا اهتمام ماركيز بورش كتابة السيناريو، وفي هذا الصدد يقول ماركيز عن تجربته تعلم السيناريو أكاديميا: «ووجدت أنه ليس هناك دورات لتعلم السيناريو... فمادة السيناريو ليست سوى جزء من الدراسة في تخصص الإخراج... ولم يكن ذلك «سيناريو ولا يحزنون»... إنها دروس نظرية بحتة، يقدمها بعض السادة الدكاترة الحكماء - المقتنعون اقتناعا راسخا بأنه ليس هناك في هذا العالم ما هو أكثر أهمية بالنسبة إلى كاتب السيناريو المستقبلي من علم الجمال السينمائي، أو التاريخ





الاجتماعي الاقتصادي للسينما، أو نظرية اللغة الفيلمية. وكانوا يقولون كل ذلك بتفخيم وتشديد، وهكذا كان أولئك الدكاترة الحكماء يقضون ساعات وساعات وهم يتكلمون ويسمعون أنفسهم، بينما نبقى نحن الطلاب جامدين أو مترنحي الرؤوس من النعاس... كنت أقضي فترة بعد الظهر بطولها في قاعة السينماتيك أو إلى جانب أستاذة المونتاج... كانت تقول إنه من دون معرفة قوانين المونتاج - وهي بمقام علم النحو السينمائي - لا يمكن لكتاب السيناريو أن يكتبوا مشهدا واحدا صحيحا. عندما تعرفت على هذه السيدة لم أعد أذهب إلى الدروس الأخرى، فقد صرت ألازمها لدراسة ما يقول عنه كوليتشوف «فن صياغة جمل مونتاجية جيدة».

ومن هنا ما خلص ماركيز إليه: «أقول مثلما كانت تقول معلمتي العزيزة «يجب تعلم النحو أولا». إن كتاب السيناريو يجب أن يقوموا بممارسة المونتاج عمليا، وأن يتعلموا استخدام المافيولا... ».

وفي كتابه «كيف تحكي حكاية»؟ يقول ماركيز: هناك مناهج كثيرة لكتابة السيناريو، لكن كل حكاية تحمل معها تقنيتها الخاصة، والمهم بالنسبة إلى كاتب السيناريو أن يكتشف هذه التقنية.

ومن هنا تخريجه أن الورشة لعبة: «ندرس فيها ديناميكية الفريق مطبقة على الإنتاج الفني، إنها عملية ومضة ذهنية تطبق على قصة، على فكرة، على صورة على أي شيء يتحول إلى فيلم. وهكذا نرى، من خلال النقاش، كيف أن جميع هذه العناصر تتجمع فيما بينها، وتتكامل مثل لعبة «القطع التركيبية»... في الورشة يشتغل الجميع على القصة، لكن يتم في النهاية اختيار واحد من أفرادها ليكتب السيناريو ويصبح صاحبه. وعندما ينتقل السيناريو إلى الشاشة يصبح المُخرج صاحبه: «لست أدري كم من السيناريوهات كتبت، بعضها جيد وبعضها سيئ، لكن ما كنت أراه على الشاشة من صور، لم تكن إطلاقا الصور التي تصورتها. كل مخرج يصنع المشاهد على طريقته. لهذا يجب على كاتب السيناريو أن يتقبل هذا الأمر، إذا ما أراد أن يبقى كاتبا للسيناريو».

لقد ركزنا في الحديث عن صعوبات واستحالات عالم السينما على ما هو فني، وتغاضينا عمدا عن الفارق الذي «يميز» هوليوود وإنتاجها، حيث الاعتبارات التجارية في القمة، والتلاعب بالتاريخ وتغيير الأهداف... ولعل هذا هو السبب في تجنب ماركيز، على مدار سنوات طويلة، بيع حقوق تحويل أعماله إلى أفلام لشركات إنتاج غربية كبيرة، في الوقت الذي كان يوافق فيه أحيانا على منح هذا الحقوق مجانا لمخرجين شبان مستقلين من أمريكا اللاتينية.

وكل ما سبق يلقي الضوء على مغزى اهتمام ماركيز الخاص بمعهد السينما وورش السيناريو، وهو العمل على تحطيم العوائق وتجاوز الاستحالات، وعلى رأسها المعضلتان الأساسيتان المرتبطتان بفن السينما: التوفيق بين الإبداع الجماعي والإبداع الفردي، والتخلص بقدر الإمكان من أعباء الشروط الإنتاجية والسوق.

كما أنه يلقي ضوءا على مفارقة عدم استفادة السينما من تحويل روايات ماركيز وقصصه إلى أفلام تتسق مع قامته التي تتراوح تقييمها بين «أنه لم يكتب في الإسبانية ما يضاهي أعماله منذ دون كيخوت سرفانتس» وبين اعتباره أكبر الأدباء العالميين المعاصرين.

وأعتقد أنه بعد إشارتنا عن هوليوود لا حاجة إلى الحديث عن مأساة فيلم «الحب في زمن الكوليرا» الذي أهدر درة من درر ماركيز، حيث قررت مجلة «تايم» الأمريكية «أنه أفشل فيلم صنع عن عمل أدبي»، وهكذا فكل ما يمكن أن يكتب عنه حكايات غير فنية لا تليق بمقام أسطورة سردية مثل ماركيز.

باعة أسواق اسطنبول .. «الكاسب حبيب الله»

مدينه اسطنبول.. مدينة يمتزج فيها الشرق بالغرب، وتلتقي على أعتابها قارتا أوروبا وآسيا، فهي مدينة تاريخية سياحية نشطة، تضج شوارعها يوميا بالسياح من كل دول العالم، ويملأ المتسوقون جنبات أسواقها الكثيرة والتاريخية التي مرت قرون على إنشائها.

هناك من يمر بهذه الأسواق لغاية ما وهي الكسب والعمل؛ ملتحفا السماء ومفترشا الأرض، رأسماله التوكل على الله الرزاق، وبضاعته ما جادت به الأرض وفاضت به البحار.. إنهم باعة اسطنبول الذين يجددون مهنا اندثرت منذ زمان الإمبراطورية العثمانية، ومازالوا يبيعون بضائعهم إلى السياح ليكسبوا دراهم معدودة؛ يوفرون بها قوت أبنائهم، ويستغنون من المال الحلال من كد جبينهم، لذلك لم أستغرب من عبارة نقشت في جامع السلطان أحمد ذي القباب الكبيرة «الكاسب حبيب الله».

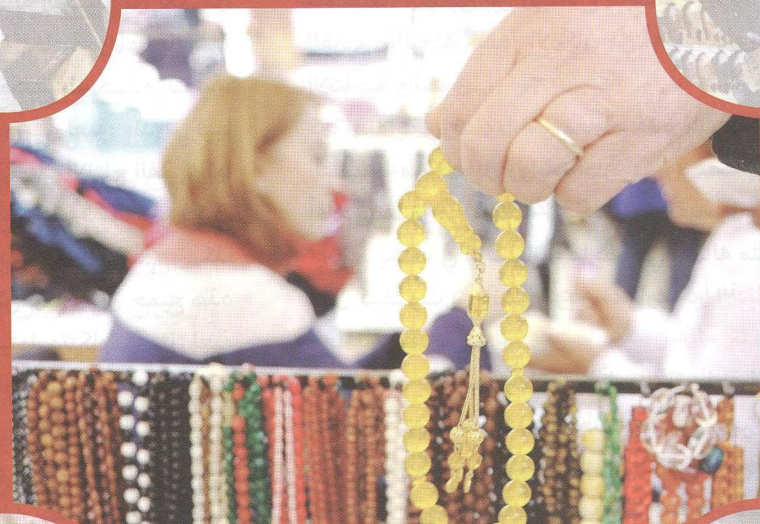
صالح تقي

مصور فوتوغرافي - الكويت










KESTANE
OTOPARK
İSPARK
KARDEŞLER BÜFE
KONTÖRLÜ TELEFON
TURKCELL
avea
TURYOL

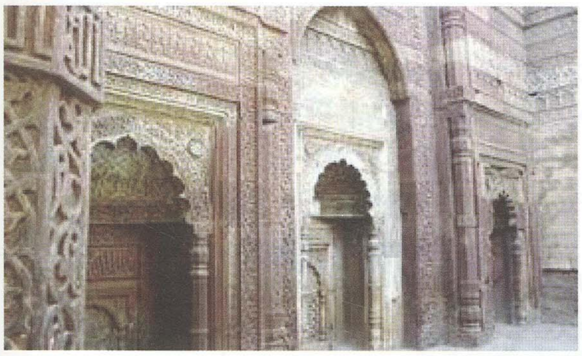
مهرولي في الهند: مدينة أثرية نقشت على جدرانها بصمات التاريخ القديمة

الفن المعماري الإسلامي

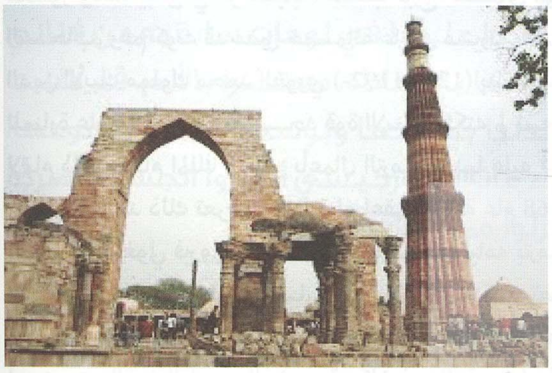
هذه المدينة تضم إلى حضنها تاريخا عتيقا من الفن الإسلامي، كما تحكي أخبار الممالك المسلمة الغابرة، حاملة في طيها ذكريات خالدة لأولئك الأبطال الذين هزوا أرجاء الهند هزا عنيفا، وساسوا هذه البلاد مدة طويلة وجعلوها رمزا للقوة، والقيادة، والسياسة. ومن ناحية أخرى كانت الهند لدى هؤلاء الملوك المسلمين ككراسة عند رسام موهوب يرسم فيها من حين لآخر صور المباني والبساتين الجذابة والمدائن الخلابة.

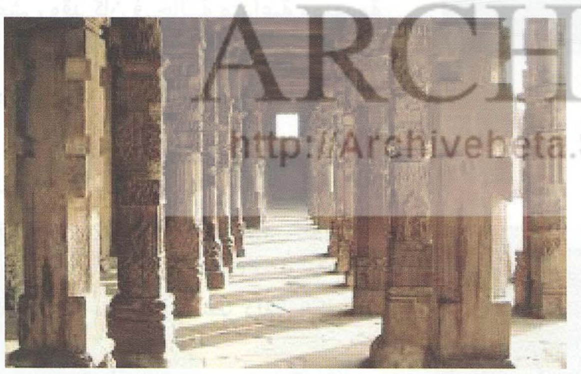
محمد عبدالكريم الهدوي
الباحث في جامعة جواهرلال نهرو- نيودلهي



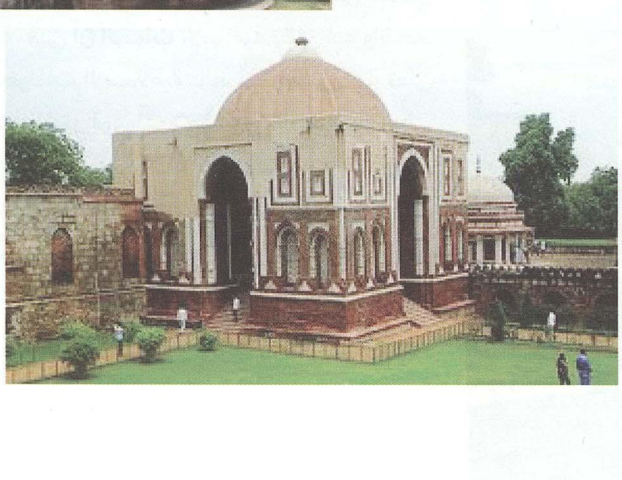












اليوم، هذه المدينة تعد من أكبر المحطات السياحية في جنوب دلهي تجذب إليها آلافا من الناس من مختلف الشرائح من الهند وغيرها كل يوم، حيث تنشر أمام زائرها صفحات زاخرة بالأحداث الحافلة بالمغامرات الباسلة، وتفتح كتاب التاريخ صفحة صفحة ليقرأه سطرا سطرا. وهي تعتبر من أقدم المدائن السبعة القديمة في دلهي المعاصرة، التي بنى معظمها المسلمون وبقيت فترة طويلة سلطانا للمدائن الأخرى قرابة ألف عام. ولها مكانة لا بأس بها في تاريخ الهند الإسلامي، لأنها كانت مقرا لكثير من الممالك المسلمة وغير المسلمة بين القرن التاسع والتاسع عشر الميلادي.

على الرغم من أنها تتمتع بتاريخ موغل في القدم، فقد غير توجه شهاب الدين محمد الغوري مجرى تاريخها - بل الهند أجمع - تغييرا كاملا. وفي عام 1192 م، فتحها شهاب الدين محمد الغوري بعد حرب شرسة دارت بينه وبين مملكة «تنوار» التي كانوا يسمونها «لال قلعة بتورا»، ما أدى إلى قتل «برتهوراج جوهان» وإرساء حكم الغوري هناك. فولى فيها محمد الغوري مملوكه قطب الدين أيبك وعاد إلى بلاده «أفغانستان»، فبدأ الثاني يرسم لها خريطة غير التي كان عليها ملوك الهنود وبدل تلك المنطقة تبديلا جذريا ليشد إليها انتباه الناس في العالم.

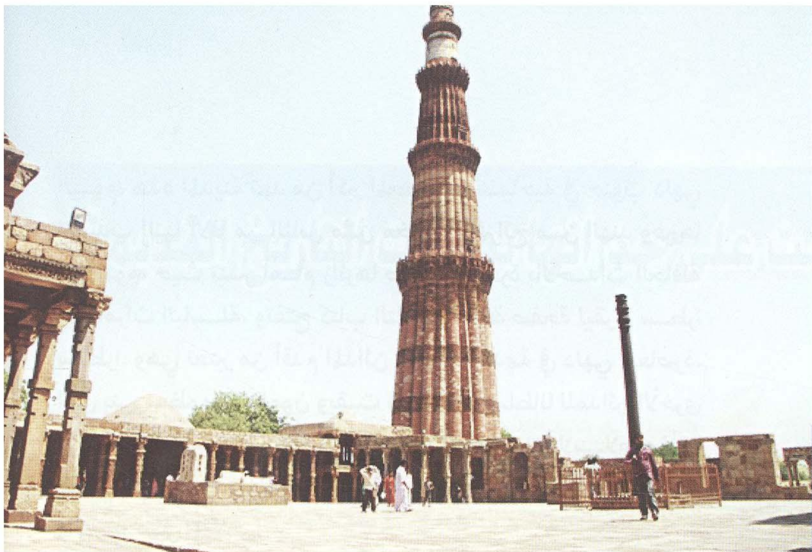
الآثار تتكلم عن رجالها، فامتاز بإنشاء عمارات فنية أعلنت بعد حياته حضوره القوي. وهو أول من جلب إلى الهند ثقافة التعمير الفني والإسلامي المنتمي إلى الترك والشرق الأوسط. فمدينة مهرولي ليست فقط لها أهمية سياسية جديدة الاتجاه في تاريخ الهند ولكنها كانت بداية لعهد الفنون الهندية الإسلامية التي حيرت عالم الهندسة.

ولها أهمية تاريخية كبيرة أيضا بالنسبة إلى الممالك المسلمة في الهند التي استمرت في سدة الحكم ثمانمائة عام متوالية، حقبة لا يستهان بها لأنها كانت عاصمة أول مملكة مسلمة حكمت الهند. ولكنها بمرور الوقت، اختار الملوك الذين أتوا بعد سلاطين دلهي (Delhi Sultanate) عواصم مختلفة قريبة من هذه المدينة لإقامتهم وإدارة شؤونهم، مثل حوض خاص (Hauz Khas)، تغلقاباد(Tuglagabad) ، وشاهجاناباد (Shahjahanabad)، وغيرها، ولكنها ظلت محطة كبيرة ثقافية وروحية لكثير من ملوك المسلمين المغوليين حتى أواخر القرن التاسع عشر.

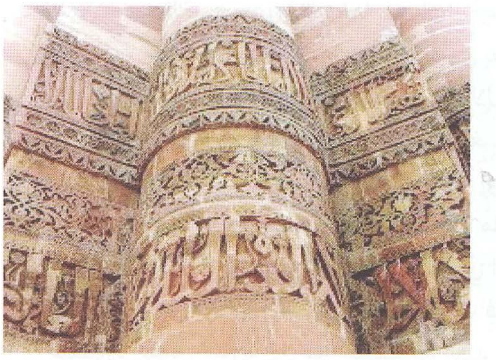
أهمية مدينة مهرولي في المجال الأثري:

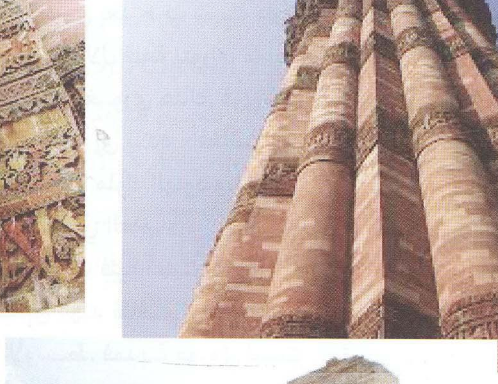
يندهش كل من يدخل إلى مدينة مهرولي عندما يراها مكتظة بالنصب التذكارية المذهلة ذات الأهمية الوطنية لملوك منصرمة وبقايا العمران القديمة، فيما بعضها مشرفة على الانقراض وبعضها تبقى على حالها. وقد ضمت إحصائيات الآثار للهند التابعة للحكومة الهندية مدينة مهرولي ضمن منطقة أثرية ذات أهمية وطنية وميزها باسم "Mahrauli Archeological Park" وهي تتسع على مدى 200 فدان وتحتوي على مائة معلم أثري ذات أهمية تاريخية ما يشمل فيه أنقاض مدينة لال كوت بناها راجابوت توماريين عام 1060، وآثار من أتوا بعدهم من أنقاض المعماريات إلى ما قام به آخر ملوك المغولية بهادر شاه ظفر.

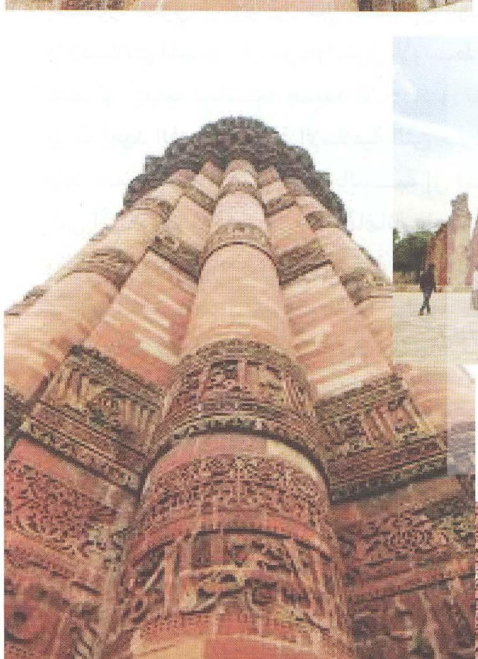
مجمع قطب ((Qutub Complex: مجمع قطب أحد المواقع التراثية العالمية تعده منظمة يونسكو UNESCO من مواقع التراث العالمي، من جهتي الفن المعماري والتاريخ، وهو يحوي المركز الديني والعمارات التي بناها الملوك الثلاث الأقوياء من الملوك الاتراك، مجمع قطب يشمل مجموعة من الآثار: منها مسجد قوة الإسلام (-1192 1316): هو أول مسجد في دلهي أمر ببنائه قطب الدين الأيبك في قلعة راي بتوراه من مقالع ملوك الهنود عام 1192، ويعد من أمثل نماذج للفن المعماري الهندي - الاسلامي. أما كونه هنديا فلأن الملوك

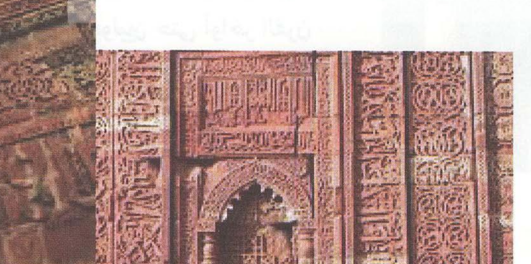


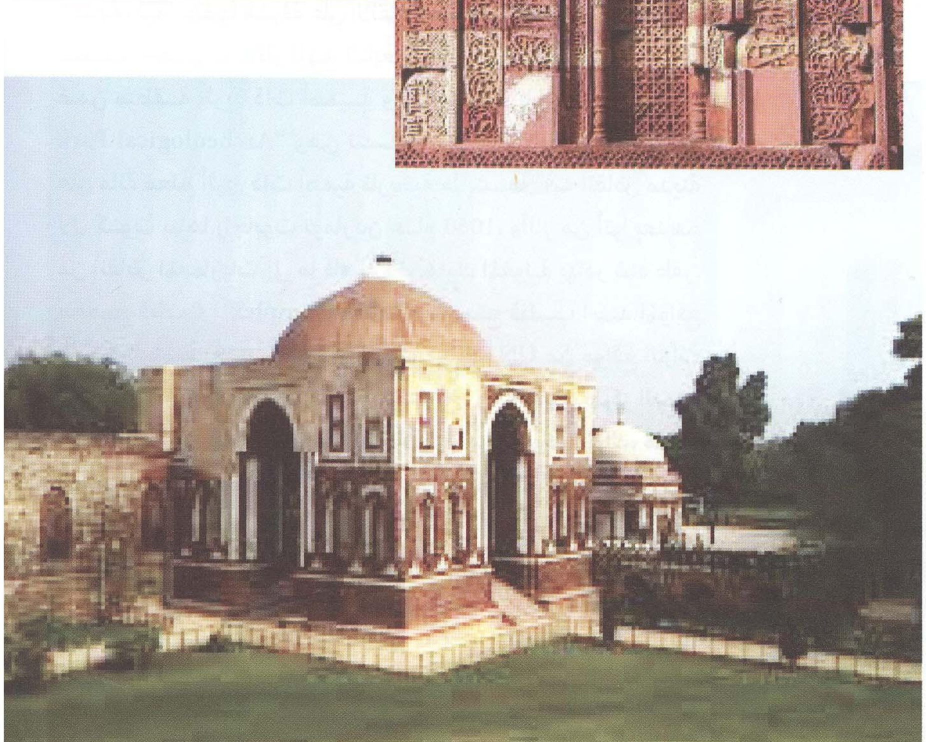












اتخذوا معابد الهندوسية مثلا في تشكيله فيوجد فيه تشابه بين معابد الهنادك والبوذ والجين الموجودة آنذاك لأن العاملين كانوا غير مسلمين من الهندوس والديانات الأخرى، وقد قيل إن الباني استخدم في تعميره بقية المعابد الجينية التي كانت هناك بعد الفتح. وأما إسلاميته فلأنه حمل تلك الميزات التي يجب على المسجد التحلي بها من المحراب وغير ذلك، وبعضا من السمات العمرانية من الشرق الأوسط الايرانية والتركية... وقد تم ترميمه وإصلاحه مرتين في عامي 1230 و1300، وقد استخدم في بنائه الأحجار الرملية الحمراء والمرو (الكوانز) والرخام الأبيض.

قطب منار: هو أكبر منارة في الهند وثاني أكبر منارة في العالم الإسلامي بعد منارة الخيرالدة بالإسبانية. قطب منار - كلمة فارسية تعني منارة قطب وقد اختلف علماء الآثار في تسميته بذلك إلا أن الرأي المشهور هو أنه نسبة إلى المتصوف الشهير قطب الدين بختيار الكعكي المدفون في مقبرة غير بعيدة عن مجمع القطب. وهو لم يزل شاهد عيان صامتا على الدروب التي مرت بها ثاني أكبر دولة في خريطة العالم على مر العصور ولكنه يبقى في عز شبابه، منتصبا كبرج، ممشوق الهامة، ناطح السحاب، رغم كونه قد مضى خمسمائة عام في مسيرته. فقد بدأ قطب الدين الأيبك مملوك محمد الغوري (-1192 1210) بناء المستوى الأول للمنارة عام 1193 كمنارة لمسجد قوة الإسلام ولكنه لم تسعه الظروف لإتمام ذلك فقام الملك التمش بأعمال الترميم وبنا عليه ثلاثة طوابق أخرى ثم بعد ذلك تعرضت المنارة لصاعقة برقية عام 1368 فأضاف إليها الملك المغولي فيروز شاه طابقين آخرين مع قيامه بترميم وإصلاح المنارة على ما هو عليه حاليا، وأصبح من العادة أن تصاب بالبرق بسبب علوه فقد قام بعض الملوك بإصلاحه وتقويمه ولم يعد يهتم به أحد حتى القرن التاسع العشر، وقد كان في حالة متداعية ومنهدمة بسبب الزلازل في 1782 و1803، وتم تعيين ماجر روبرت سميث في 1828 للقيام بإصلاح وترميم هذا الأثر بشكل كامل حيث أنفق عليه الكثير من الأموال.

وهي في خمسة مستويات وارتفاعه اثنان وسبعون مترا في مائتين وثلاثين قدما وأساسه السفلي 14 وأعلاه 2.7، ونقشت عليها آيات من القرآن وتم بناؤه بالأحجار الرملية الحمراء والرخامية، وداخل المنارة درجات للتسلق ويمكن للزائر أن يرتقي إلى أعلاه ويرى منظر دلهي الكلي من قمة المنارة

الآثار الأخرى في مجمع قطب: 1) علاء منار. 2) ضريح التمش وهذه المقبرة توجد بدون سقف بناه خارج مسجد قوة الإسلام. 3) المدرسة وضريح علاء الدين الخلجي. 4) علاء دروازة (باب علاء)، بناه علاء الدين الخلجي في العام 1310 وهو بوابة مدخلية إلى المسجد الذي قام بتوسعته، وكانت البوابة قد أشرفت على الهلاك إلا انه تمت عمليات الترميم والإصلاح، وداخلياته جميلة جدا من جهة الفن والهندسة المعمارية. 5) ضريح الإمام زمين. وهذا المجمع أيضا يحوي كثيرا من الآثار التاريخية بيد أنها قد اندثرت وتشرف على الانقراض.

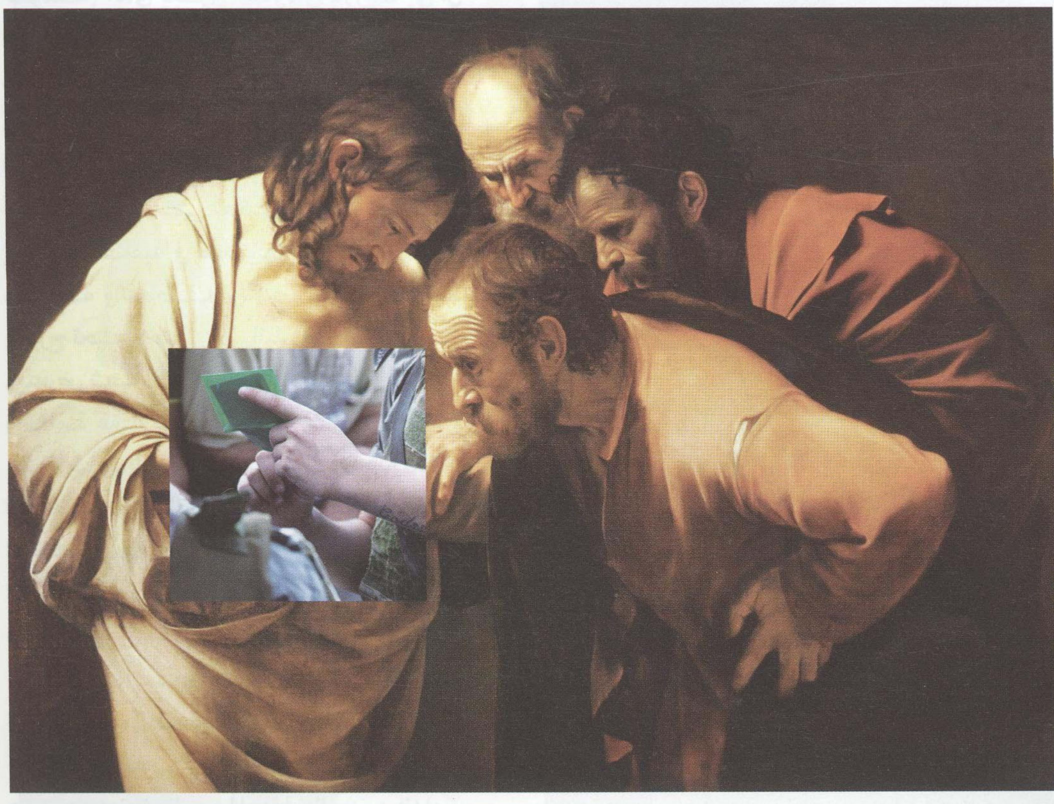
أما الميزة الكبرى الجلية للفن المعماري لملوك الهند المسلمين من سلاطين دلهي إلى سلطنة المغولية، فهي أن السمات الإسلامية تظهر فيه واضحة. والنقوش القرآنية والمخطوطات الإسلامية بالعربية والفارسية تعلن حتى في وقتنا الحاضر عن حضور قوي لقوم مضوا في العصور الوسطى للهند ولكنهم مع كل ذلك اندمجوا في الثقافة الهندية المزدوجة بدون تعصب وقهر، وأما البساتين المشهورة في الهند، والعمارات الجميلة حتى في الوقت الراهن في زينتها وفخامتها هي ما تركت السلطنات المسلمة في الأيام الماضية وهي التي تدل أيضا على نضج عقلهم وتفنن خيالهم وإتقان عملهم، مما له أثر كبير في الحضارة الهندية الحديثة.

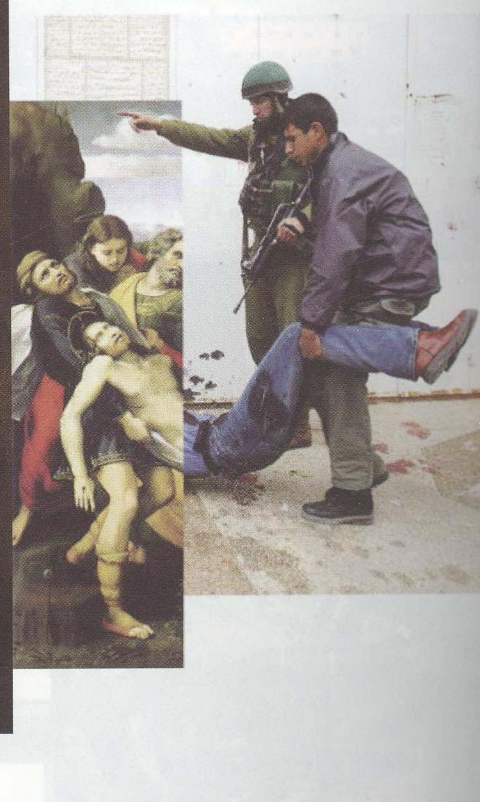
كارافاجيو يعود إلى مسرح أحداثه في فلسطين ليرسم الألم والأمل

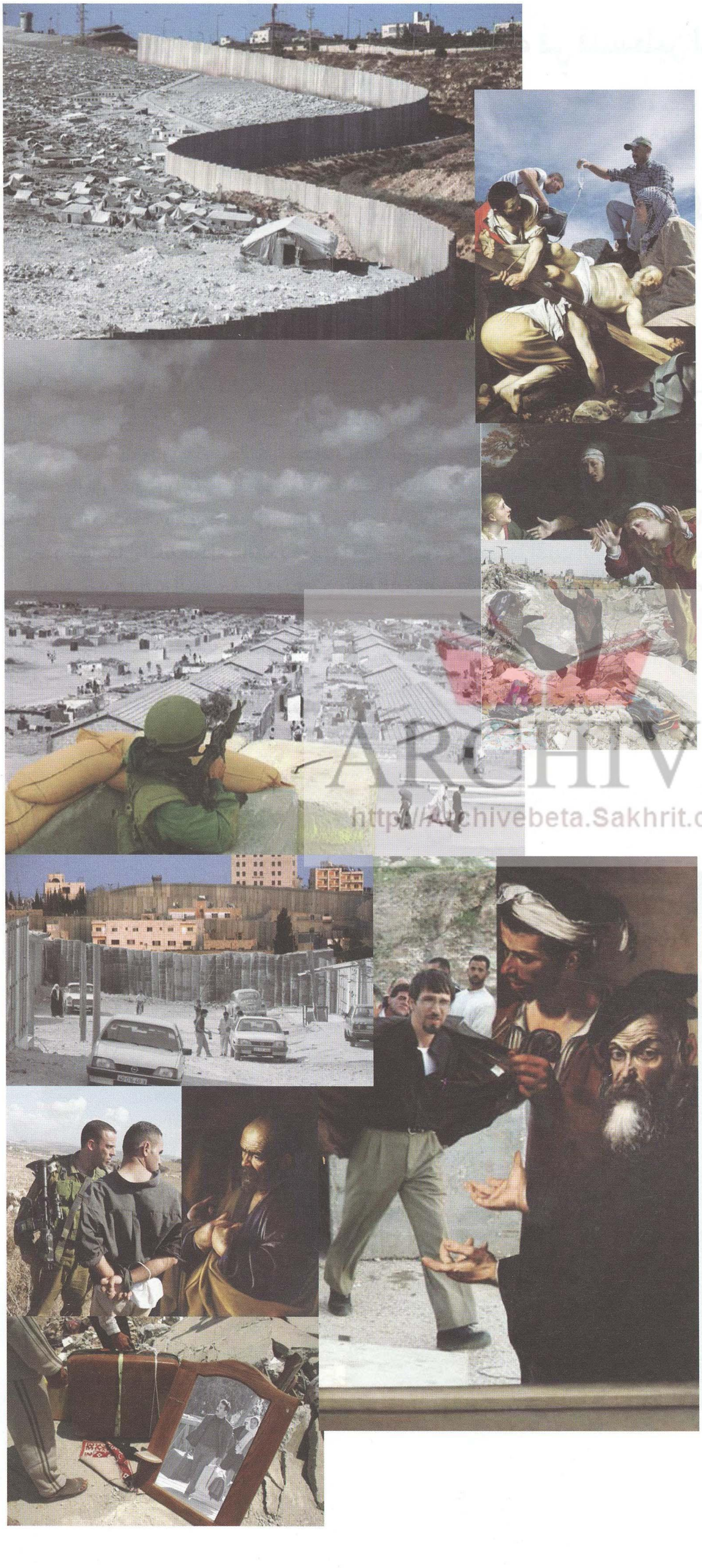
في حضرة الحبر الأعظم

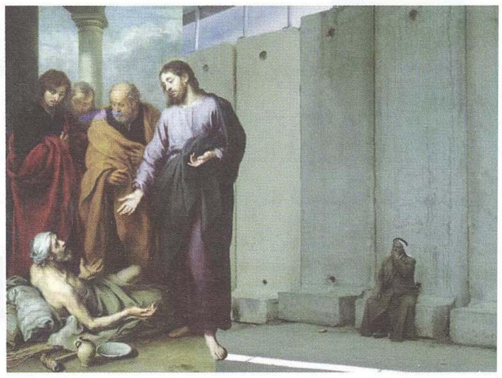
عندما اتخذ فنان الباروك الإيطالي ميكيلانجلو مريسي، المعروف باسم كارافاجيو (١٣٥١-١٦١٠م)، من قصص التوراة والإنجيل في أرض فلسطين مادة لفنه، انصرف إلى شوارع روما الخلفية ليلتقط من أزقتها الصاخبة الصعاليك والمهمشين وينقلهم إلى لوحاته. أدهش الجميع بأعماله التي لم تخلُ من استياء البعض من رجال الكنيسة الذين وجدوا أن تمثيل نسبة الواقعية في فنه قد فاقت المثالية التي كانوا قد اعتادوا عليها في لوحات سابقيه من فناني عصر النهضة، مثل رافييل ومايكل أنجلو. بدا الجسد في لوحة كارافاجيو ناضحا بالمعاناة، معتصرا بالألم. قد مست وجوه وأبدان الشهداء والقديسين لوثة الحياة فرسمها أقرب إلى واقعية الدنيا بشقائها وبؤسها ودمها ودموعها، لا بسمو عوالم السماء. لم يعتد رعاة الفن من رجال الكنيسة وأثرياء ونبلاء عائلات بورجيسي أن يروا الجسد مضرجا بالدم والوحل، أن يروا قديسيهم حفاة، كأنهم صعدوا من قاع المدن، ما نزلوا من معارج السماء.

هدى الشوا
كاتبة - الكويت





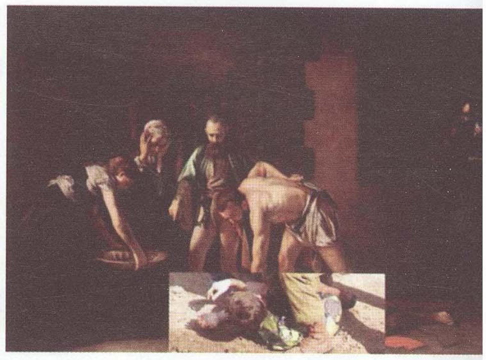




لم تسر البعض ريشة كارافاجيو التي ابتدعت منظورا جديدا وزوايا مغايرة في استعادة المشاهد من حياة السيد المسيح، وأمه السيدة العذراء، وقصص القديسين. بدا الموت في لوحات الثائر المتمرد كارافاجيو مجردا من هالات القداسة ومن نورانية الخلاص، بدا الموت حقيقة يومية؛ لذا، عندما شملت مرئيات مشروع «في حضرة الحبر الأعظم»، التي أنجزها المتحف الفلسطيني بمناسبة زيارة البابا فرنسيس إلى بيت لحم في مايو 2014، لوحات من أعمال كارافاجيو، بالإضافة إلى فنانين غربيين كلاسيكيين آخرين قد دُمجت مع صور فوتوغرافية صحافية معاصرة من الحياة اليومية الفلسطينية تحت نير الاحتلال، لم يكن هذا الكولاج غريبا. بل عكس معاناة الجسد، الذي أبدع العبقري كارافاجيو في تمثيله بكل وحشية مبهرة، وأن هذا الجسد مازال يُعذَّب في أرض المسيح اليوم.

يشير جاك برسكيان مدير المتحف الفلسطيني (أحد مشاريع مؤسسة التعاون -مؤسسة غير حكومية) الذي يجرى بناؤه في بيرزيت إلى أن «المشاهد التي أنتجها فريق المتحف الفلسطيني، من خلال المشروع، تعكس رسالة فلسطينية واضحة مفادها أن الاحتلال الإسرائيلي للأراضي المقدسة لايزال مستمرا. فلسطين هي مسرح أحداث الإنجيل التي تعكس تعاليم تحمل قيما إنسانية سامية في مضمونها، كالمحبة والإحسان والرحمة والتعاطف، ولكنها في الحقيقة بلد يرزح تحت الاحتلال الإسرائيلي منذ عقود طويلة، ويتعرض شعبه لكل أشكال القمع والظلم والتهجير والمعاملة غير الإنسانية».

كارافاجيو، الذي ابتكر أساليب جديدة في استخدام ثنائية الظل والضوء لإنارة شخصيات لوحاته، والذي تمرد على المثالية المفرطة في فنون التصوير في عصره، هو ابن الحياة بصخبها: عرف المرض صغيرا، وقد قتل الوباء أفراد عائلته، ثم عرف الفقر والسجن والتعذيب والنفي بين المدن الإيطالية ومالطة. وعندما توفي مقتولا، ولم يكن قد بلغ الأربعين، كان قد ترك إرثا من اللوحات عبرت عن نبض الروح المعذبة والجسد الدامي. وفي مرئيات المتحف، تتلاقى الأزمان عبر التاريخ:

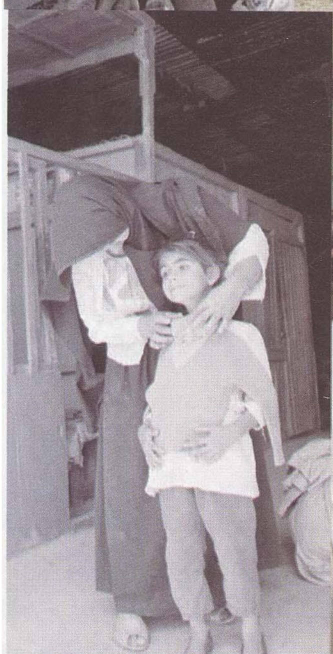


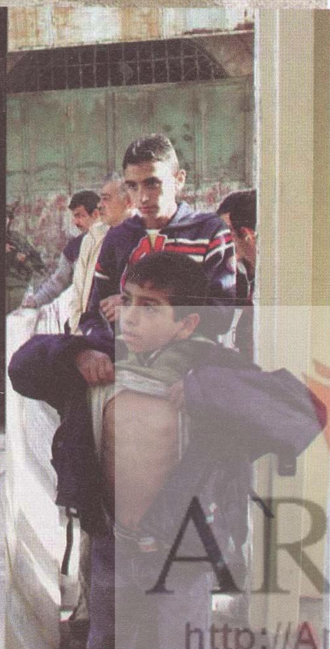




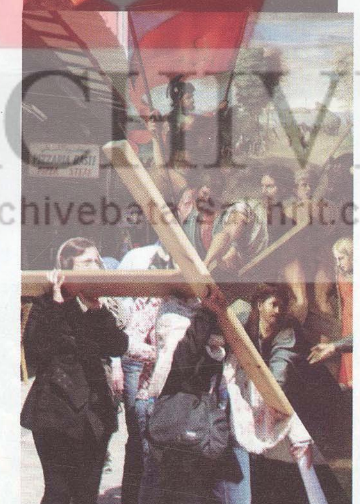








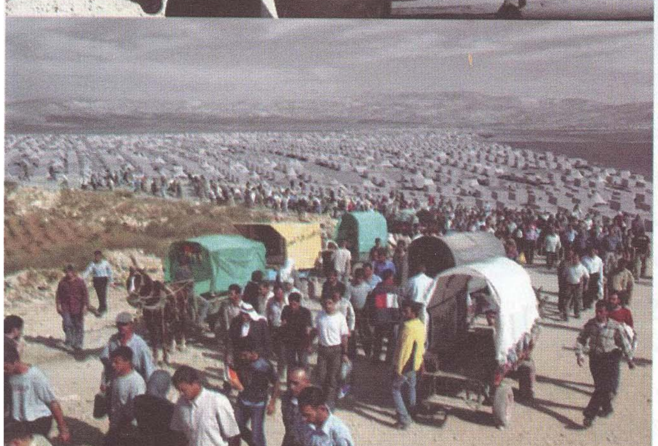














ففـي مرئية من لوحـة كارافاجيـو «التحول على طريق دمشق»، يمد القديس بولس يديه في السماء لتلتقيان مع أيدي امرأة فلسطينية تقف بين ركام منزلهـا الـذي هدمتـه جرافات قـوات الاحتلال. دمجت مرئيـة أخرى الأمومـة في مقابلة مذهلة، تلاقت مع الصـورة الفوتوغرافية المعاصرة للاجئة وطفلها في مخيّم. يتسرب من خلال سـقف المنزل المحطم شـعاع من نور يحاكي الأسلوب التصويري لكارافاجيو في اعتماد مصدر أحادي للضوء.

في مرئيـة أخـرى يمتـد أصبع القديـس من لوحة كارافاجيو «شـك القديـس تومـا» ليغرزه في دفتر هوية لمواطن فلسطيني في أثناء تحقيق قمعي من قبل ضابط جيش الاحتلال. وتتقابل الأيدي المقيدة في فلسـطين اليوم، بأيـدي القديـس بطرس وقد ضمها إلى صدره في لوحة «إنكار القديس بطرس».

كان كارافاجيـو يسـمع أنـات الجسـد ويبرع في تمثيل ما يتعرض له من معاناة، لذا وُفقت هذه المرئيات في إعادة رسـم علاقة الجسد بالسـلطة والقوة. من دمج الديني بالدنيوي، هذه العلاقة التي كرسـت لها الباحثة المقيمة بالقدس نادرة شـلهوب كيفوركيان دراسات لما يتعرض له الجسد الفلسطيني من مراقبة، وفحص عنصري، وتنكيل وتعذيب من قبل النظام الاسـتعماري الاستيطاني، في ظـل ما تسـميها «اقتصادات المـوت والحياة - النيكروبوليتيـك»، حيـث التحكـم في الجسـد الفلسـطيني يمتد إلى ممارسـات قمعية وإلغائية تشـمل ملاحقة وحرمان الجسـد حتـى من حق الدفن الكريم.

عندما رُفعت مرئيات مـشروع «في حضرة الحبر الأعظم»، وبموافقة الهيئة الرئاسية العليا لمتابعة شـؤون الكنائـس، في سـاحة المهـد وفي مخيـم الدهيشـة في مدينـة بيـت لحم، بمناسـبة زيارة قداسـة البابا فرانسـيس للأراضي الفلسطينية، بدا أن كارافاجيو، الذي كانت له علاقاته المضطربة مع باباوات وكرادلة الكنيسـة الكاثوليكية في روما في عصره، قد عاد من جديد، مشـغولا بجروح الجسد وندوب الروح، قد عاد إلى الأراضي المقدسة ليرسم الألم والأمل في أرض فلسطين.

*المتحف الفلسطيني (قيد الإنشاء) هو أحد مشاريع مؤسسة التعاون. palmuseum.org

مسرحية قدمتها فرقة كركلا في تركيبة حديثة تتناسب مع متطلبات الفن المعاصر

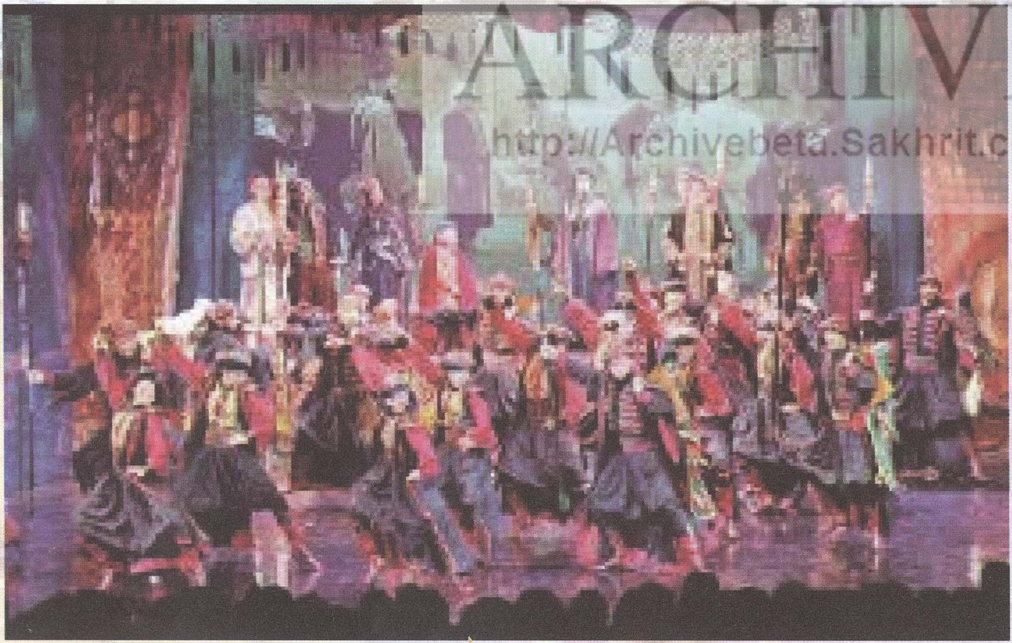
كان ياما كان .. تاريخ يعبق بالجمال والإبداع

تدخل إلى مسرح كركلا لمشاهدة العرض المسرحي الراقص «كان ياما كان»؛ فيغمرك شعور من نوع خاص، مفعم بمتعة استكشاف الجديد الذي تقدمه فرقة كركلا من جهة، وبفرح المشاهدة التي لطالما انتظرتها كما انتظرها غيرك من مشاهدي المسرح اللبناني والعربي من جهة أخرى، حيث عودتنا هذه الفرقة على تقديم الأعمال المسرحية الراقصة رفيعة المستوى، على مدى أكثر من أربعة عقود من الزمن، وذلك منذ بداياتها مع أعمال الأخوين رحباني وفيروز، في إطار مهرجانات بعلبك الدولية العريقة منذ بداية ستينيات القرن المنصرم.

د. هشام زين الدين
ناقد - لبنان

قبل بدء العرض تتسلل إليك حالة من الغبطة لكونك موجودا في هذا المكان وهذا الزمان لمشاهدة المسرحية وكشاهد على مسيرة تطور هذه الفرقة العريقة، التي انطلقت من لبنان ليفوح عطرها في كل أنحاء العالم جمالا وإبداعا. ذلك لأنك على ثقة بأن هذه الفرقة لا يمكن أن تقدم إلا ما هو جميل وممتع للعين وللذائقة الفنية وللذاكرة. خصوصا أن في جعبتها عشرات الأعمال المسرحية الراقصة التي جالت على أهم مسارح العالم، وشاركت في مهرجانات عربية وعالمية، وحضرها - إضافة إلى الملايين من المشاهدين - أهم رؤساء وملوك وزعماء العرب والعالم.

ولا يخونك إحساسك عندما تبدأ مشهديات المسرحية بالظهور أمامك، فتنغمس في لعبة جمالية مركبة من الحركة والألوان والموسيقى والغناء والشعر، تأخذك تارة إلى أقاصي الأرض، وتعيدك تارة أخرى إلى تقاليدك وتراثك الفني المحلي، رحلة على بساط الريح الإبداعي الراقص، وسماء من ألوان قوس قزح تراها في أزياء الراقصين والراقصات المشغولة بحرفية لا مثيل لها، وأجساد تخالها ترجمة حركية للإيقاع والموسيقى، ولا ننسى الشعر الذي ينساب كشلال طبيعي يزيد التشكيلات الملونة المتحركة روعة وجمالا، إنها متعة الفن الأصيل، وهذه هي فرقة كركلا بمسرحيتها الأخيرة «كان ياما كان».



لا تخرج المسرحية عن السياق العام المتطور دائما الذي عودنا عليه مسرح كركلا تاريخيا، وهذا العمل كما أعمال فرقة كركلا السابقة يعبق بالتراث والفولكلور، لكن في تركيبة حديثة تتناسب مع متطلبات الفن المعاصر، فعلى أنغام موسيقى رمسكي كورساكوف الشهيرة، وعلى إيقاع بوليرو رافيل، وعلى موسيقى البادية البعلبكية الفولكلورية بنى كركلا هيكل مسرحيته، ليأخذ ذاكرتنا التاريخية في رحلة فيها من الدهشة بقدر ما فيها من النوستالجيا، حيث تتلاقى الثقافات وتتداخل لغات التواصل الموسيقي والحركي بين الحضارات، من خلال تزاوج الآلات الموسيقية الغربية مع روعة الآلات الشرقية؛ لكي تلد من رحم الإبداع اللبناني عملا فنيا أصيلا ينضم إلى سجل الأعمال الخالدة لهذه الفرقة المتميزة التي حملت شعار الأرزة اللبنانية عنوانا لها، وطارت به إلى كل شعوب الأرض من أقصاها إلى أقصاها.

عرضت المسرحية للمرة الأولى بداية العام الحالي،



في افتتاح «مهرجانات بيت الدين» العالمية التي تُنظّم سنويا في بلدة بيت الدين الشوفية في جبل لبنان، في أحضان قصر الأمير بشير الشهابي التاريخي، الذي يعود تاريخه إلى أكثر من قرنين من الزمن، حيث تشارك في هذا المهرجان أهم فرق المسرح والموسيقى والغناء والرقص في العالم ويحضره الآلاف من المشاهدين اللبنانيين والعرب، وما افتتاح المهرجان بهذا العمل إلا تأكيد على أهمية هذه المسرحية ومستواها الفني الرفيع.

ومما لا شك فيه أن المكان التاريخي في قصر بيت الدين شكل بيئة سينوغرافية طبيعية للمسرحية أسهمت في نجاحها الكبير، خصوصا أن زمن أحداث العرض يعود إلى العصور القديمة التي يعتبر قصر بيت الدين خير شاهد عليها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الموسيقى التي قامت بعزفها فرقة أوركسترالية كبيرة في عزف حي، وهذان العاملان من العوامل المؤثرة في نجاح العمل جماهيريا.

بعد مهرجانات بيت الدين انتقلت مسرحية «كان ياما كان» إلى بيروت (مسرح الإيفوار)؛ مما استدعى إعادة تشكيل وتصميم السينوغرافيا بما يتلاءم مع متطلبات المسرح المقفل، كما سُجّلت الموسيقى المرافقة، وهو ما أفقد المسرحية بعضا من ألقها التاريخي الطبيعي وتأثيرها الانفعالي لدى الجمهور، لكن ذلك لا يعني - بمطلق الأحوال - أن السينوغرافيا الجديدة قد أضعفت العمل، بل على العكس فقد تمكن مصممو العرض من الإيحاء بأماكن الأحداث، والانتقال من مكان إلى آخر بسلاسة وحرفية عالية تناسب العروض في المسارح المقفلة، وقد استُخدمت في السينوغرافيا عناصر تراثية كالقناطر والأدراج، إضافة إلى الباحات التي ترمز إلى الأسواق حينا والتي تتحوّل في لمح البصر إلى بلاط للملك، كما استُخدمت في الخلفية الشاشة السينمائية التي عرضت عليها مشاهد مصورة مشغولة بروح المادة الأرشيفية، لكي تقرّب المشاهد من زمن الأحداث وبيئتها التشكيلية والمعمارية، ولعل هذا الدمج بين الديكور الموجود على الخشبة والمشاهد المصورة (التي تكاملت مع الديكور كأنها استمرار له في المدى الطبيعي للمكان) لعل هذا الدمج كان من العناصر المهمة التي أسهمت من دون شك في نجاح العرض.

يبدأ الفصل الأول في أجواء «ألف ليلة وليلة» في قصر أحد الملوك، فنشاهد الملك شاهنشاه، الجالس على منصته ومن حوله الحاشية، والراقصين والراقصات يتمايلون أمامه ويقدمون له ما يمتع النظر ويثير الرغبة، فنشاهد كيف يتم تتويج شهريار ملكا، وندخل إلى عمق شخصية شهريار التي تبدو كغيره من بني البشر، حيث تتنازعها مشاعر الحب والانتقام، ومن خلالها ندخل إلى صراعه الداخلي، وهو صراع الأضداد الأبدي بين الخير والشر، وبين الحب والكره، وبين الفرح والحزن. يترافق ذلك طبعا مع مشهديات تعبيرية راقصة تعكس هذا الجو وهذا الصراع الذي يشكل المضمون الذي تأتي الكوريغرافيا الحركية لتعبر عنه.

في الفصل الثاني نبقى في أجواء «ألف ليلة وليلة»، حيث ننتقل من قصر شهريار إلى أماكن محفورة في ذاكرتنا المقروءة والمتخيلة في أسواق بلاد الشرق الساحرة، ونسمع حكايات عن رجال يتسابقون إلى الفوز بجمال النساء، يتحرك بينهم ساحر ذكي ومحتال في الوقت نفسه، يأخذ من مال الأغنياء ليعطي الفقراء.

في الفصل الثالث نعود بالزمان إلى ما يسمى «الكرفان السري» في سهرة شعبية في خان السهر والغناء والرقص والشرب، شعوب وحضارات تتقابل وتتفاعل على نغمات الطرب والأجساد المتمايلة، خليط من البشر يمثل المدينة وناسها في فترات من التاريخ الغابر تم تجسيدها في المسرحية، من خلال لوحات مشهدية ملونة تزخر بعبق التاريخ المتخيل الجميل.

أما في الفصل الأخير فتتغير أجواء الرحلة الراقصة لنعود إلى الجذور، إلى المنبع الإبداعي الذي انطلق منه عبدالحليم كركلا وأفراد عائلته، والذي أنتج هذا الإرث الفني العريق، نعود إلى بعلبك الذاكرة والتراث والأصالة والدبكة البعلبكية والأغاني والمواويل البعلبكية القديمة في لوحات مشهدية راقصة تدمج بين أصالة المضمون وحداثة الشكل الكوريغرافي، خلطة إبداعية جميلة يتقنها فريق كركلا، وعودنا عليها منذ عقود، كان يتطور فيها مواكبا لتطور الذائقة الفنية العربية والعالمية.

المشهد الأخير في المسرحية الذي يمكن تسميته بـ «المشهد اللبناني» كان تراثيا وأصيلا، وبالقدر نفسه



كان حديثا وطليعيا في لغة الكوريغرافيا، وهنا تكمن أهمية كركلا وعالميته، كأن صانعي العرض أرادوا القول إننا مهما بلغنا من تقدم وتطور وحداثة في لغة العرض وأساليبه سنتمسك بالأسس والجذور التي انطلقنا منها، والتي تمثل بالنسبة إلينا روح الفرقة وروح الإبداع الفني الذي ننشره في أنحاء العالم. وتعبيرا عن هذا الموقف وهذه الغبطة والفخر بالانتماء في لحظة مدهشة تنهمر على المسرح قامة مسرحية راقصة كبيرة هي عمر كركلا بأعوامه التي تخطت الستين ربما، يرقص بفرح وبشغف كراقص عشريني؛ مستذكرا أيام الشباب التي لا تخالها بعيدة عنه لولا تنهدات التعب التي ترافق أدائه الجميل والمعبر، عمر كركلا في رقصته الأخيرة في المسرحية يتفجر فرحا وعنفوانا وإصرارا على المضي في طريق الإبداع والجمال، ويصفق له ويغني كل من الفنانة الرقيقة هدى، والصوت الشجي جوزف عازار، فيما يتفاعل معه أدائيا الممثلون المخضرمون برج فازليان ورفعت طربيه، عمر كركلا من خلال هذا المشهد يرسل إلى المشاهدين رسالة غير مباشرة، مفادها أن الفن لا يمكن أن يموت.

كوكبة تضم أكثر من خمسين راقصا وراقصة تعمل تحت إدارة مبدعة الكوريغرافيا أليسار كركلا، فريق عمل متجانس متوازن متفاعل متكامل، كأنه جسم واحد يعمل بنبض واحد، يذكرك بأعمال أكبر الفرق العالمية وأهمها، ولعل ما يميّز الراقصين والراقصات في فرقة كركلا هو إتقانهم كل تقنيات الرقص، فتارة تراهم يقفون على رؤوس أصابعهم ويحلقون منفردين ويتشكلون في مجموعات، كما البجعات في رائعة تشايكوفسكي «بحيرة البجع»، وتارة أخرى يخبطون الأرض بأقدامهم ممسكين بأيدي بعضهم البعض بأكتاف متراصة، مستعيدين البدايات الأولى للرقص الفولكلوري اللبناني المعروف بـ «الدبكة اللبنانية» بأشكالها العفوية، وفي أحيان أخرى بأشكالها المتجددة والفنية. قدرة هائلة على الانتقال من تقنية إلى أخرى، ومن حالة تعبيرية إلى حالة مغايرة، أداء جسدي وحركي وجمالي رفيع لا يمكن للمشاهد إلا الثناء عليه وتقديره والتصفيق له طويلا.

أشرف على إنجاز هذا العمل المسرحي مؤسس فرقة كركلا الفنان عبدالحليم كركلا، وقدمه المخرج إيفان كركلا، برؤية متطورة تنسجم مع المسار التاريخي لتطور أعمال فرقة كركلا، من حيث الشكل الفني الخاص الممهور بتوقيع مسرح كركلا الذي بات بمنزلة ماركة فنية إبداعية مسجلة، مع الإشارة إلى الاختلاف الطبيعي في المضمون بين هذا العمل والأعمال السابقة، ومن أهم الإضافات التي يلاحظها المراقب المتابع لأعمال فرقة كركلا، من ناحية المضمون، هي محاولة التطرق - ولو بشكل خفي وغير مباشر - إلى الوضع المتأزم الذي يمر به لبنان، والاستطراد إلى العالم العربي، وهنا ما يستحق التوقف عنده، حيث تعودنا تاريخيا على أن المسرح الراقص هو مسرح شكل وليس مسرح مضمون درامي أو فكري أو اجتماعي، وهو في هذا العمل لم يخرج عن هذا الإطار بشكل عام، لكنه قارب المسألة السياسية المتعلقة بالحائط المسدود الذي وصلنا إليه، وحالة التقهقر السياسي والاجتماعي اللبناني والعربي، ليتقدم من خلال الحركة والرقص والمشهديات التي تتداخل معها بخجل بعض المشاهد «الحكواتية»، كحلقات وصل بين الرقصات، ليتقدم بطرح مفاده أن الفن والإبداع والجمال هي البديل للبشاعة والحرب والقتل من جهة، وأن العودة إلى الأصالة والتراث واحترام الذاكرة وتقدير الذات هي السبيل الوحيد للتقدم. فبعد أن تأخذنا اللوحات الراقصة إلى أجواء ألف ليلة وليلة، وبعد أن نزور معها مشارق الأرض ومغاربها، ونرقص رقصاتها، ونغني أغانيها، ونستمتع بموسيقاها، نعود ولا بد لنا من أن نعود إلى تراثنا وبيئتنا ووجداننا وتعبيرنا الفني الأصيل، فيكون المشهد النهائي مشهد العودة إلى الدبكة اللبنانية البعلبكية، إلى الجذور التي انطلق منها عبدالحليم كركلا إلى العالمية.

في المشهد الأخير، وهو الأهم على صعيد الطرح والمضمون، اشتغل مخرج العرض على وجدان المتلقي، من خلال انعاش ذاكرتنا بالأغاني التراثية



القديمة التي باتت شبه منسية، ومن خلال إعادة بعض الفنانين، من ممثلين ومغنين، إلى الخشبة تكريما لهم من جهة، وتوظيف هذه الاستعادة في فكرة المشهد الأخير التي تتمحور حول الأصالة وتقدير الذات، وتقدير الإبداع والمبدعين من جهة أخرى. هذا التكريم لفنانين كبار أمثال هدى شقيقة فيروز التي رافقت مسيرة الأخوين رحباني في أغلبية مسرحياتهم، والممثل والمخرج المسرحي برج فازليان الذي يعتبر من الأسماء اللامعة في فترة الستينيات من القرن الماضي في المسرح اللبناني، والمطرب صاحب الصوت الرائع جوزف عازار الذي أثرى الأغنية الرحبانية من خلال مشاركاته في المسرح الرحباني، ولا ننسى رفيق تجربة مسرح كركلا الشاعر الكبير طلال حيدر الذي يضيف إلى العمل الفني قيمة إبداعية مضافة، من خلال شعره وكتاباته النثرية وأسلوبه الخاص، في مقاربة الكلمة والمعنى الذي ينجح في إيصاله إلى الجمهور الممثل القدير رفعت طربيه، هذا التكريم هو بمنزلة موقف أخلاقي يتبناه أصحاب العرض في مواجهة حالة الاهتراء والتقهقر والتشويه التي تسود في مجالات الفنون كافة. كأن عائلة كركلا الفنية مجتمعة تصرخ صرخة أخيرة في واد لا يسمع أحد فيه صوت الوفاء والحقيقة، هل هو مجرد موقف أخلاقي أم هو استباق لخوف قادم يستشعره صانعو العرض من أن تأتي رياح النسيان عليهم لاحقا لتزيل إنجازاتهم الإبداعية العريقة؟ وهذا حق للفنان وخوف مشروع لمن أمضى حياته في سبيل الفن والإبداع والرقي والحضارة.

أسّست فرقة كركلا على يد الفنان عبدالحليم كركلا في العام 1968، وكان تأسيسها تتويجا لمسيرة استمرت بضع سنوات من العمل في الرقص الفولكلوري في الاحتفالات والمناسبات، وضمن مسرحيات غنائية لفنانين كبار كالأخوين رحباني وفيروز وروميو لحود وغيرهم من نجوم المسرح الغنائي اللبناني، وكانت انطلاقتها الأولى كفرقة مستقلة من على أدراج معبد جوبيتر في قلعة بعلبك عام 1972، وانطلقت من بعدها في رحلة التميز والتجديد والإبداع؛ فواكبت التطورات العالمية في مجال الرقص، وأدخلت إلى الرقص الفولكلوري اللبناني تقنيات رقص الباليه العالمي المعروفة، من دون التخلي عن الهوية اللبنانية والتراث اللبناني في الرقص الشعبي، وهنا في هذه النقطة بالذات تكمن الأهمية الكبرى لفرقة كركلا التي تحولت من فرقة هواة شعبية إلى مسرح راقص يضم أكثر من خمسين راقصا وراقصة، يزداد عددهم وفق حاجة كل مسرحية ومتطلباتها، لقد تحولت الفرقة الهاوية أصلا إلى أهم مؤسسة مسرحية تعمل في المسرح الراقص في العالم العربي، وبالعودة إلى ميزة التجديد والإبداع فقد تميزت فرقة كركلا بما يمكن أن نسميه «تعريب» فن الباليه الأوروبي إذا صح التعبير، ولم تلحق بهذا الفن لتقوم باستنساخه كما هو، كما فعل فنانو المسرح الجاد والسينما في أكثر من بلد عربي، لقد اشتغل عبدالحليم كركلا ومعه شقيقه عمر، ومن بعده ابنته أليسار التي لاتزال تعمل على تطعيم الرقص الفولكلوري اللبناني بتقنيات الباليه وغيره من مدارس الرقص العالمية الكلاسيكية والحديثة، بطريقة ذكية ومسؤولة بحيث استفادت من هذه المدارس في عملية مواكبة التقدم الحاصل في مجال الرقص عالميا، من دون الوقوع في فخ التقليد الأعمى. وبالنتيجة نحن اليوم أمام تجربة فريدة فيها من التقليد بقدر ما فيها من التجديد، وفيها من العالمية بقدر ما فيها من المحلية، لا تشبه غيرها من تجارب الرقص العالمية، اسمها مسرح كركلا.

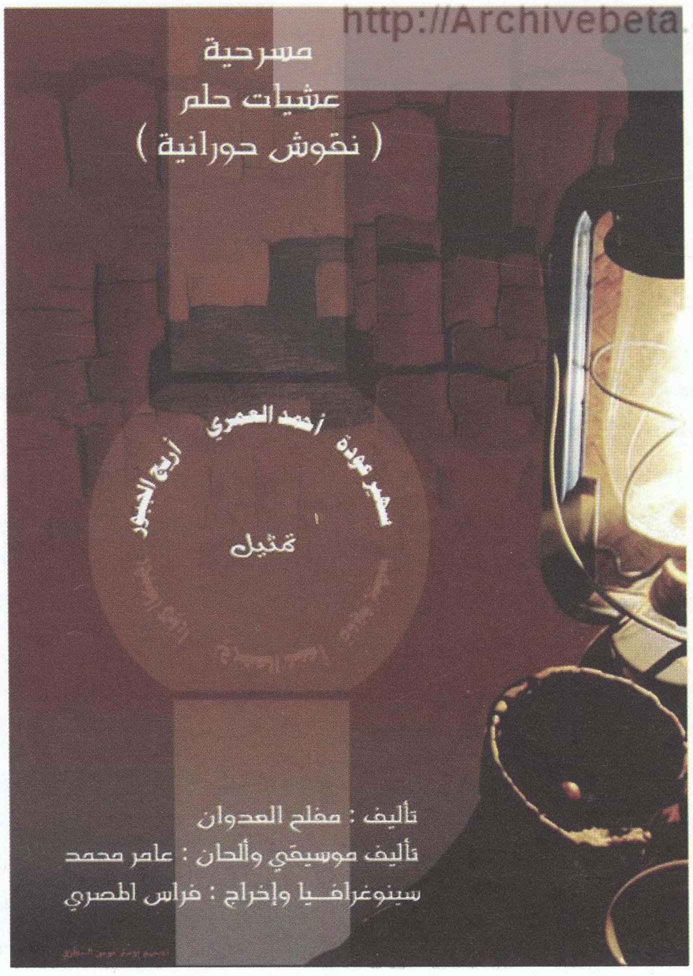
إلى ذلك، وتأكيدا على الدور المؤسساتي للفرقة، تحتضن مؤسسة كركلا مركزا للأبحاث في مجال الرقص، ومدرسة كركلا للرقص التي درّبت ولاتزال تدرب، خلال عقود من الزمن، آلاف الراقصين والراقصات، كما تملك مسرحا خاصا في بيروت هو مسرح «الإيفوار» تقدم عليه أعمالها سنويا، وتقديرا لهذا الدور الثقافي المميز حصلت الفرقة ومؤسسها على العديد من الجوائز والدروع التكريمية والأوسمة من أهم المراجع العالمية والعربية واللبنانية.

تأليف مفلح العدوان وإخراج فراس المصري

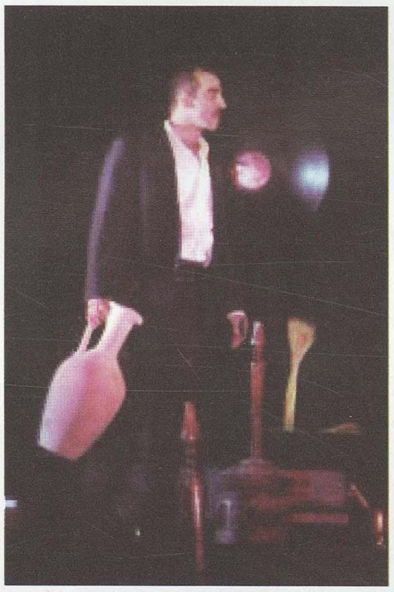
نقوش حورانية ..
حكاية شاعر قتله صمت الآخرين

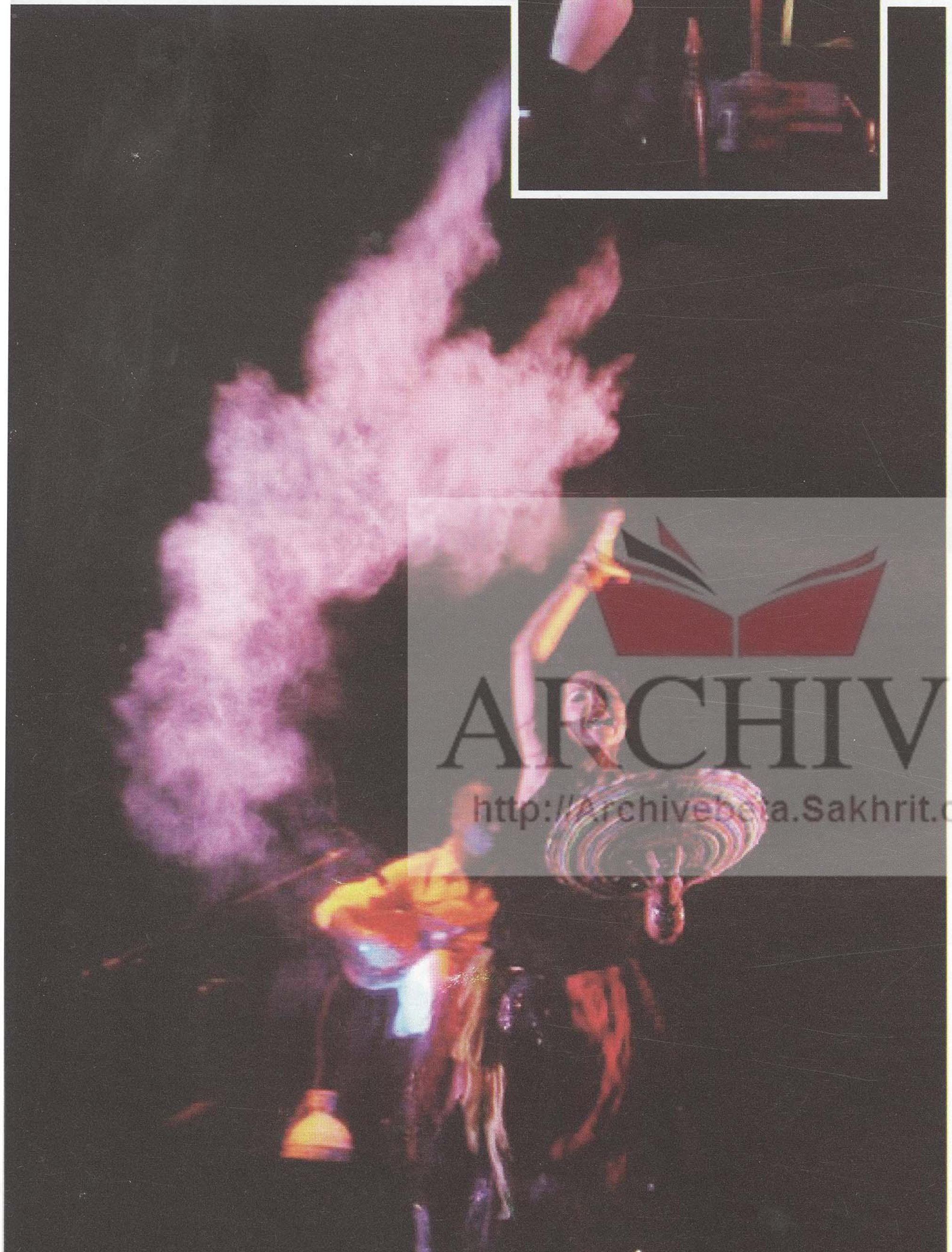
ازدهر الفن المسرحي الأردني وتنوعت أساليبه وأنواعه وطرائق تقديمه؛ فظهر المسرح التجريبي والمسرح الشعبي والمسرح الكوميدي والمسرح الطقسي والمسرح التفاعلي، واعتمد بعضها على النص، وبعضها على بلاستيكية الجسد، وبعضها على الفكر الصوري، وأدت المهرجانات المسرحية الأردنية دورا رئيسيا في إظهار هذه الإبداعات، ومنها المسرح الصوفي، والطقسي، من خلال مسرحية نقوش حورانية من تأليف مفلح العدوان، وإخراج فراس المصري.

د. فراس الريموني
ناقد - الأردن



تأخذ مسرحية «نقوش حورانية» سمة اللوحات الطقسية الشعبية المتعددة، حيث نهض عرار شاعر الأردن من خلال أشعاره، والصياغة الدرامية لمفلح العدوان، والرؤية الإخراجية لفراس المصري، بطقس غجري يليق بنظمه القصيدة، وفكره للسياسة، وحبه للوطن والحرية؛ فقامت معمارية العرض المسرحي من خلال أنساق روحية وشعبية وفكرية وجمالية جرار من صلصال وفخار، تخلق إيقاع الشاعر المغروس في حفنات التراب الشيحانية والأربدية... طقس استرجاع أرواح الأجداد الذائبة في الوجدان... رحى تدور ومهباش يصهل بين خرابيش العاشقين برائحة القهوة... أضواء خافته تتلألأ بفوانيس الحصادين، وغرابيل وأطباق قش تحمل سنابل قمح الفقراء... غجريات يرقصن بلون قوس قزح، وعصي تطرق الصوف المبشر ببيت الشعر، وخربوش يحرر العبد، فالكل سواء لا عبد ولا أمة... شاعر يصهل كالحصان وراء المنفى... طقس مسرحي برؤية مخرج مشعوذ وضع تمامه بين الصالة والمنصة؛ فتآلفت المشاعر والحس العام... فنهض الوعي الجمعي والوجداني ليشبك بين الفريقين في حلقة واحدة... هذا هو الطقس، وهذه لحظات التجلي والسمو... ممثلون





متصوفون؛ فهذه سهير عودة تدندن وتشدو، وهذه أريج الجبور تهمهم وتدور الرحى، وهذا أحمد يقول الشعر... وذلك النابض بإيقاعات الحياة! سيد الطقس، ضابط الآهات والأنفاس والهمهمات، وحركة التكوين الأسطوري الموسيقي عامر محمد.

المسرحية رحلة في الزمن الأسطوري، ورحلة في النصوص الأدبية حيث يتداخل الواقع مع الحلم و المروي والمتخيل، وشخصيات وحكايات متعددة المصادر والجذور الثقافية والحضارية.

عرض «نقوش حورانية» فرجوي طقسي، ركز على الفضاء الدرامي من خلال الشكل السينوغرافي والضوئي؛ وُظفت فيه تقنية التقطيع والمونتاج عبر مجموعة من الطرائق، مثل التوازي والتماثل بين اللوحات، علاوة على تقنية التقاطع والتداخل. والتجأ كذلك إلى طريقة التناوب المتقطع سرديا وحدثيا، وتقنية فلاش باك واستقراء الذاكرة.

وجاء الصوت وفقا للمعاني التي تولدها مجموعة الكلمات الشعرية التي تخلق نظاما تعبيريا عميق الأثر يكشف عن صورة الواقع هي أشبه ما تكون بالعرض البانورامي.

واستوحى الديكور الريفي من حوران، في عفويته وطبيعته الحقيقية والواقعية، للتقرب أكثر من حقيقة المكان والزمان والإنسان الأردني في مشاكله اليومية، ورصد معاناته و أتراحه وأفراحه.

بنى المخرج تكويناته الحركية بالرقص التراثي والفولكلور الشعبي الأردني بطريقة منسجمة ومتآلفة مع الإيقاع الضوئي، ومع دوران الرحى المتحركة في دوائر مغلقة، وسط غمام كثيف من دخان قاتم تظهر فيه كل حركة، وتسمع فيه كل همسة، وتصرخ فيه كل همهمة؛ كأنها نشرات أخبار تسعى إلى تكوين خطابها بعشياتها، أو تأسيس ما ستنطق به بأحلامها، وبما تريد كتابته في فضاء المسرح، حينما يكسر الضوء زمن الدخان، والأطياف، ليركز إنارته على موضوعه الذي يريد أن ينطق به، ويتكلم عنه كأنه ينبعث من نبرات شعر يسير على إيقاع الأنفاس الحالمة بالزمن الضائع الذي ستبنى بحضوره وحدة القصيدة الشعرية بوحدة التجربة الحياتية.

في هذا العرض ارتفع صوت إنساني نبيل لتمجيد شاعر أردني أكثر نبلا وتأثيرا في حياتنا، هو مصطفى وهبي التل «عرار»، من خلال مشهدية وفضاء جميلين يجمعان بين التراث والمعاصرة، بعنوان تحت مظلة جماليات ثنائية الأدب والفن. وفي الواقع لسنا أمام مسرحية بمفهومها التقليدي، فلا يوجد هناك حدث درامي متنام سوى البناء على «الشخصية الغائبة - عرار»، ولكننا كنا نقرأ بكائية مشهدية تتوافر لها علامات بصرية حضرت بقوة في العرض، فحققت للمشاهد متعة بصرية ومعرفية فائقة الجمال والصدق.

مفلح العدوان، بثقافته العالية ولغته الرصينة



ذات الطابع الشعري، يحاول الكشف عن ملامح وهوية الشاعر «عرار»، من دون أن يكون حاضرا على المسرح في الإطار التقليدي، إلا من خلال «التماهي»؛ مستفيدا من تكنيك مفهوم الشخصية الغائبة؛ ليصنع لنا بذلك تشويقا من نوع خاص، من خلال المزج بين الذاتي، وما تحفل به الذاكرة الجمعية من معلومات عن هذا المبدع الغائب الحاضر، كما أنه يحاول - بخياله الخصب - أن يرفع الستار عن الوجه الابتكار في مجال الكتابة الطليعية الجديدة للمسرح الأردني المعاصر، في ثورته على كل ما هو تقليدي وفي تطوره وتعبيره عن التجارب الإنسانية الدافئة.

يقول الكاتب أحمد علي البحيري «الكسب الحقيقي الذي قدمه لنا هذا العرض تمثل في تقديم «الأصالة» و«الابتكار» في التعبير واللغة والتعليق بالإنشاد والتأريخ وبالأسطورة والجانب الحضاري والطقسي والشعائر، والجمع ما بين السياسي والإبداعي في شخصية عرار، وفي بلورته للحزن الفردي، بحيث يصبح حزنا وأملا جماعيا يشمل العالم كله. فالشاعر الذي مسرحه لنا نثرا وشعرا، لم يكن مجرد شاعر يكتب القصائد ويمجد الخرابيش، بل كان يعكس تاريخا، وتمردا، وحالة سياسية ووطنية وإبداعية خاصة، ومرحلة تاريخية من حياة الأردن، ولهذا كله تصبح «مسرحة» حياته وهواجسه وأحلامه - من خلال عملية الإيهام الدرامي - شيئا لافتا، على اعتبار أن المسرح هو أوسع الأبواب التي تدخل منها الجماهير إلى دهاليز السياسة التي قد يمثلها شاعر أو مبدع، مثل عرار (1899 ـ 1949) الذي نادى عبر قصائده وأشعاره بتحقيق جملة من القيم الإنسانية النبيلة، كالحرية والعدالة والمحبة ووحدة الأمة، والتمرد على التقاليد البالية وغيرها من تأثيرات إنسانية تدعو إلى الخلاص من خلال المعنى الشعري، مما فاض به شعره الذي تقاطع مع هموم الوطن والإنسان، في مرحلة مفصلية من تاريخ الوطن والأمة العربية امتدت من عشرينيات القرن الماضي إلى نهاية أربعينيات، حتى ولادة الدولة ومواجهة الاستعمار والمخططات الصهيونية وجملة التحديات التي شهدها العالم في ذلك الوقت.

تحمل المشهدية رؤية جديدة في البحث عن شخصية وهوية بطل المسرحية الذي تحققت له شروط البطل التراجيدي الكاملة، بما يختزنه تاريخه من أحداث ووقائع وتحولات للتعبير عن الحاضر الذي يستوعب، عن طريق دراما الفكر والصورة، مناقشة حياة مبدع من خلال تكنيك الحدث الاسترجاعي (الفلاش باك)، وهو من أجمل أساليب المسرح المعاصر وأكثرها اتساعا... ولعل ذلك ما يحسب للكاتب من أنه قدم لنا نصا مفتوحا يحمل إشكالياته كما يحمل تساؤلاته.

ولهذا كانت مهمة الكاتب صعبة ومركبة لتحقيق الايهام المسرحي المطلوب، وكان بديعا أن يبرز ثنائي النص والإخراج في سعي الشاعر إلى بلورة مجتمع ذي نزعة مثالية في «الخرابيش»، مجتمع يخلو من الرق والجريمة والتقاضي وحب المال والمركز، كأنه بذلك سبق عصره في التنبيه الى مخاطر عولمة ثقافية جديدة لتهميش المبدع وخصوصية الإنسان.

قدم المخرج العرض من خلال المستويات الثلاثة للديكور، رابطا به ثلاثية التمثيل والأداء بين كل من سهير عودة وأريج جبور وأحمد العمري، ضمن مفهوم متوازيات الحركة. ومن توظيفه البديع للإكسسوارات التي أصبحت بمنزلة شخصيات مسرحية ملتصقة بالممثلين، أكدتها تلك الإضاءة المتقنة والمركزة في البقع الضوئية وتوزيعات جمل الإضاءة على كامل مساحة الخشبة، كأنها تتداخل في أحشاء الحركة والمناظر والممثلين، إلى جانب الإضاءات الداخلية التي استخدمها الممثلون مع تشكيل خاص لخيال الظل في المشاهد التي يتماهى فيها حضور عرار، وذلك المزج الجميل بين الأزياء القديمة والمعاصرة، مع تداخل الموسيقى الحية واستخدام الأصوات الطبيعية، مؤكدا بذلك أن «الصوت الإنساني» يحتل مكانة أساسية في العرض، لتصبح الصورة بذلك ثلاثية الأبعاد، ولعل ذلك من أهم ما في سينوغرافيا الشغل المسرحي الذي قدمه لنا المصري بأدوات بسيطة وممكنات تعبيرية كبيرة.

أما على مستوى حياة الشاعر، فقد لخصها الكاتب من خلال استعراض واستحضار شعره وأدائه ممسرحا، في إطار التوازن الرقيق بين النثري والشعري، وما يمثله هذا الشعر من تعبير عن محلية خالصة. وعلى المستوى الآخر تتشكل رؤية النص من خلال دراما الصورة؛ حيث يحمل الاستهلالي منظرا يكشف عن امرأتين غجريتين (سهير عودة وأريج الجبور) يعكس زيهما المسرحي فترة تاريخية بعيدة وغير محددة، فيما يفصح



الديالوج الحواري بينهما عن تساؤلات حول غياب الشاعر عرار في هذا الزمن الصعب الذي يحتاج فيه الناس إلى مثل هذا النموذج الأصيل من المبدعين الذين عبروا بقوة - من خلال الشعر - عن هموم وطموحات الأمة والوطن الذي سرعان ما يحضر ضمنيا في صورة غير مرئية؛ ليكشف لنا كثيرا من أسرار حياته وتمرده ورفضه وصراعه المرير مع مجتمعه.

استخدم الكاتب فكرة الغياب والرمز بطريقة الإيحاء والإحالة والإسقاط المعاصر بكل رموزه؛ مهتديا بذلك إلى اصطلاح «الخلاص بالموت»، أو الغياب الذي أرساه الشاعر والمسرحي الراحل صلاح عبدالصبور، على نحو ما يختزنه هذا المقطع الشعري لعرار من معان ومفردات ودلالات جاءت على لسان الممثل.

ولعل اتكاء المخرج على أهمية الإلقاء المسرحي للشعر هو أبرز ما في خطته الإخراجية لهذه المسرحية الحافلة بالممكنات الفنية، فقد استطاع إلى حد كبير أن يحقق حلمه الوردي في مسرحية الفكر، يكون فيها الأداء والبصرية هما البطل الحقيقي، كما استطاع بمهارة وأدوات إخراجية بسيطة أن يقطع أناشيده وقصائده وبعض المقتطفات التعبيرية إلى فقرات، وتوزيعها في مجموعات مترابطة متماشية تماما مع التلاوات الشعرية، وتناغمها مع التلوينات النغمية المطلوبة في التقاطع مع عناصر المسرح الشعري؛ لتكون في النهاية مشهدا مسرحيا متكامل العناصر يقوم على قصيدة تجمع بين التأملات الفكرية في الحياة، وما تحفل به من ضروب الظلم والفوضى، وتدين ما في هذه الحياة من فقر وقبح واستغلال، من دون إخلال بوحدة النسيج المسرحي الذي انتهى إلى ساحة من الخراب المتسق مع رمزية المواقف التراتبية في حياة عرار.

إن شاعر الوطن مصطفى وهبي التل (عرار) قادر على العطاء والإدهاش بشعره وكينونته الفذة، والتعبير عن إنسانيته ووطنيته، حيث تقول سوسن مكحل:

العرض الذي استُهل بمشهد لامرأتين ترمز ملابسهما إلى تاريخ مختلف من العصور والحضارات، تساءلتا وهما تجرشان القمح عن سر غياب الشاعر عرار وتأخره كثيرا من السنوات التي لم يحضر فيها، وكيف يغيب في هذا الزمن، حيث يعنون كلماتهما بأنه لا بد أن يأتي؛ فالشاعر لا يغيب، متأملتين عودة النور إلى القناديل، ورجوع الدفء إلى القلوب.

وعرضت المسرحية تفاصيل غياب شاعر مثل عرار وقدراته عن هذا الوقت، وناقشت قضية قتل الموهبة أو إلباسها ثوبا غير ثوبها؛ حيث تبدو بمظهر لائق للظلم والقهر.

ورددت الفتاتان عبارات الحب لهذا الشاعر الذي لن يأتي لكنه لا يغيب، فتقول إحداهما: «هو لا يستطيع العيش بلا حب.. ونحن عشقه المنحوت له منذ ميلاده... ننتظره... وهو لا بد آت... لا بد...»، لترد الأخرى: «الأنثى ناموس حياته، وفانوس روحه... هو لن يخذلنا بعد أن دعوناه».

وأضاف العرض الذي تجلى بعمق في حياة عرار، عن حياته التي سطرها في شعره، وجاء الحديث على لسان الفتاتين اللتين أدت دوريهما كل من أريج الجبور وسهير عودة، مفعما بالمشاعر الجياشة والأسلوب الملحمي، وانتقلتا بين مناطق مختلفة من المملكة والحضارات المختلفة، والتي تحدث عنها عرار في أشعاره التي كتب بعضها على شكل «خربشات»، شاء للبعض منها أن تبقى حبيسة للذكريات.

قرع الطبول، ورائحة البخور، وصوت الدف، وضحك وتراقص الفتاتين احتفاء بعودة «الشاعر» إلى حقيقته، جعل روح الشاعر تنطق من جديد، وتقول: «بين الأنين وغصة الذكرى... أبعد بعمر ينقضي عمرا... وانفض يديك من الحياة إذا يوما أطقت عن الهوى صبرا... ما قيمة الدنيا وزخرفها... إن كان قلبك جلمدا صخرا؟».

ويدور صراع بين الفتاتين والشاعر عن حضوره وغيابه، معبرين عن الصمت بجرار تحمل في داخلها «حكاية» وطن وشاعر لم يقتله الصمت، بل قتله صمت الآخرين، وحجب البعض من حرية شعره.

ويسدل الستار على العمل المفعم بالسيرة الذاتية المؤرقة لدى البعض، ومنهم الشعراء، على قول عرار لنسائه «أحبيني، ولا تنتظريني... قولي لهم أيضا، لا تنتظروني... مازلت أحلم... فلا توقظوني... يا أردنيات إن أوديت مغتربا فانسجنها بأبي أنتن أكفاني... وقد غادرنا قاعة المسرح ونحن نعيش الطقس الشعبي، ونردد الشعر الشجي، ونناقش المواقف التاريخية... صورة بصرية تبقى بذاكرة المتلقي زمنا طويلا.

الكلاسيكية وتلاقح الموسيقى الغربية والعربية

المنجز الكلاسيكي

تسببت الحروب في أن تنتقل الموسيقى وتعرض بين كل الشعوب العربية والأوروبية، وكان أفضل نتاج لتلاقح الموسيقى الغربية والعربية - خلال تلك الفترة - أوركسترا فلسطين السيمفوني الذي تأسس في العام ١٩٣٦ على يد الموسيقار البولندي برونيسلاف هوبرمان، كما كانت أوبرا القاهرة دارا لفنون مصر والعالم، ولكن بخلاف الموسيقى الكلاسيكية كان هناك صوت موسيقى أقوى هو صوت أم كلثوم.

وإذا كانت السلطات البريطانية في مصر فشلت في تقدير دقائق فن أم كلثوم، فهم من دون شك قد أدركوا القوة التي تأثرت بها قلوب ملايين العرب في زمن تصاعد موجة الاستياء ضد سيطرة البريطانيين على المنطقة، وقد بدا أن دعم العرب للنضال ضد هتلر أبعد من أن يكون مكفولا لهم. لقد كانت أم كلثوم أول فنانة عربية تستفيد كليا من إمكانات الوسائط الجديدة للتسجيلات الأسطوانية، والإذاعة، والسينما.

د. داليا سليمان

ناقدة - مصر

يقول الموسيقار فاجنر: الشعر جسم الوردة والموسيقى رائحتها. أما الفيلسوف نيتشه فيعتبر أنه لولا الموسيقى لكانت الحياة ضربا من الخطأ، ويرى الفيلسوف كونفوشيوس أنه أراد أن يعرف حضارة أمة فليسمع موسيقاها. الموسيقى إذن غذاء للروح والعقل والقلب كما يقولون، تترك أثرا رائعا في النفس البشرية، تغير مزاج المرء وتنقله من حالة إلى حالة. تعبر الألحان إلى الداخل فتصبح جزءا من الذات، وعندما يعجز اللسان عن التعبير تتدخل الموسيقى - ذلك العالم المؤثر الغريب - من خلال معزوفات عالمية راقية، إبداعية، خيالية، تفتح آفاق العقل والأحاسيس، تطرب القلب، وتسمو الروح، إنه الفن الإبداعي المعبر عن الدواخل، وحيث الموسيقى تعلو وتنخفض، تضحك وتبكي، تغفو وتصحو، تهدأ وتجن، هي فن غير ملموس للعيان كفن النحت والتصوير، بل فن يتحرك في ذاتيته ويحرك معه مستمعيه.

من أهم التآليف الموسيقية والأكثر قدرة على اختراق المشاعر الإنسانية والتأثير بها الأعمال السيمفونية التي تعزفها الأوركسترا والتي تساعد على تصوير الفكرة الموسيقية في أشكال عديدة، والإفصاح عنها بشتى المشاعر والعواطف، فالألحان السيمفونية تتشكل وتتقلب بين آلات الأوركسترا كأنها مناظرة فنية، والسيمفونية قمة التعبير الموسيقي الذي يرتفع فيه مستوى التعبير إلى مستوى فلسفي يعتمد على تجسيد



أصوات الآلات الموسيقية المختلفة وإعطائها أدوارا في النسيج الموسيقى، وهي عمل يناظر المسرحية من حيث حوار الممثلين الذي يفسر الموضوع، وكذلك يفسر موضوع السيمفونية ويشرحه حوار الآلات المنفردة أو الممزوجة معا بعناية وحرص، لتكون كتلا صوتية تتبادل الحوار أو تسمع مندمجة كلها مع بعض في التعبيرات الصاخبة والانفعالات الدرامية العنيفة، مؤدية تركيبات لحنية أو تآلفات صوتية يضعها المؤلف لإحداث المناخ عاطفيا أو بطوليا أو دراميا وفقا للموضوع أو الموقف. ولا شك أن ألوان الآلات الموسيقية (الأوركسترا) المتنوعة تعطي للمؤلف مجموعة وفيرة من الألوان يستطيع أن يعبر بها عما يدور في خلده من أحاسيس

وانفعالات، وأن يصور بها لوحات مسموعة لجميع مظاهر الطبيعة كالريف الهادئ أو شواطئ البحر الهائجة أو سكون الصحراء أو ضوء القمر.. وحتى في حالات الحروب هناك الموسيقات المارشية والحزينة والحماسية وغيرها.

بعد الحرب العالمية الثانية العام 1944 تم إصدار أربع أسطوانات لتسجيلات حية لحفلات موسيقية أقيمت في باريس في العام نفسه، قادها الموسيقار الألماني الكبير ويليام مينجلبرج، وكان من المدهش تلك العواطف البينة والمتبادلة بين العازفين والمستمعين لهم مما جعل استجابة عميقة لموسيقى الحروب، وهي تختلف بالتأكيد عن تاريخ موسيقى الحرب العالمية الثانية، والسبب الرئيس لهذا الاختلاف هو أن مصدره تلك الأصوات والحفلات المسجلة على تلك الأسطوانات، حيث كانت تعد علامة لقدرة العصور التي نحياها بكل ظروفها وأنماطها على الإدهاش، وقد استطعت أن أستمع لمعظم التسجيلات التي تعد بالآلاف من تلك الفترة بعد أن ظهرت أسطوانتان من هذه الأسطوانات على نحو غامض العام 2009، وهما تعودان لزمن الحرب، بعد أن طال الاعتقاد بأنهما دُمّرتا، ضمن الأرشيف الكامل لراديو باريس الشهير الذي كان تحت سلطة الألمان، ظهرت الأسطوانتان بمحض الصدفة في محل للأنتيكات بمدينة ليون الفرنسية، من دون إشارة تفيد بكيفية ظهورهما هناك ونجاتهما مما عصف

بالبنية التحتية لراديو باريس من حريق خلال عملية تحرير العاصمة الفرنسية.
كان راديو باريس يضع «سُمّ» بروباجندا النازي في «عسل» المحتوى الثقافي المذهل والثري والمتنوع، بشكل يضمن ولاء المستمعين الفرنسيين. لذا كان يمكن للبرامج الإذاعية في راديو باريس أن تشمل موسيقى راقصة وأخرى كلاسيكية راقية وما بينهما من تنوع خلاق.
يعود تاريخ هذين التسجيلين إلى يومي 16 و20 يناير 1944، خلال الشتاء الرابع والأخير من الاحتلال الألماني، وهو شتاء كانت له قسوته الاستثنائية، وتميزه بنقص واضح في كل ما يخص أساسيات الحياة والعيش، فكانت صحة الجمهور المعتلة وكذلك العازفين والمؤلفين الموسيقيين واضحة تماما، حيث يمكن استشفافها من سماع أصوات السعال أثناء التسجيل، وكان اختيار فقرات الحفل الموسيقية هي آخر ما يمكن أن تتوقع تحت وطأة درع النازي. فلم تكن أي من الموسيقى المقدمة تندرج ضمن تقاليد النمسا الألمانية حين ذاك، حيث كانت الأعمال الأربعة الرئيسة هي: فرانكو - بلجيكية (سيزار فرانك.. دي ماينور)، وتشيكية (كونشرتو دفوراك للتشيلو)، وبولندية (كونشيرتو شوبان للبيانو إف ماينور)، والأكثر إدهاشا من ذلك كله هو أن الجيش الأحمر حين كانت خطوطه تجبر الجبهة الألمانية على العودة القهقرى، كانت موسيقى الروس، وبالتحديد سيمفونية تشايكوفسكي، تعزف للجمهور، فقد تم تحرير لينينغراد من أيدي الألمان يوم 19 يناير، أي قبل ساعات من عزف ألفريد كورتوت وبول تورتلييه المنفرد لتحفة تشايكوفسكي.
وإذا كان من الثابت تاريخيا أن الحرب العالمية الثانية بدأت - رسميا - يوم 3 سبتمبر 1939 فهي قد اشتعلت قبل ذلك التاريخ في العام 1936 (وربما أبكر في الشرق الأقصى) حين غزا موسوليني الحبشة، وحين تحارب هتلر وستالين - بالوكالة - في إسبانيا. ولكن حين نتناول الأمر موسيقيا، فقد بدأت المناورات بواكير العام 1937، حيث كان للغزو الإيطالي للحبشة تبعات ديبلوماسية وموسيقية، وهي وإن كانت تبدو تافهة آنذاك فقد كانت لتمثل تحذيرا في عصر الحكومات الشمولية ووجود فكرة تقول: إن إمكانية فصل الفن عن السياسة لم تكن متحققة.
في آتون السياسة تقلبت الحوادث، وكان الاتجاه الأنجلو - فرانكفوني ضد إيطاليا قد دفع بموسوليني للارتماء بين ذراعي هتلر، عبر حلف سياسي بين البلدين، ووسم الأول الحلف بخاتمة حين أرسل شركة لاسكالا إلى ميونخ وبرلين، في يونيو 1937، بمهمة ثقافية. وكان الاحتفاء بالرحلة بينا، كما وثقه كتاب تذكاري تميز بالبذخ، حمل غلافه إطارا مزخرفا بأقنعة المسرح، وبالعلم الوطني الإيطالي، وصورة لهتلر وجوبلز يصفقان بحرارة. ولنا أن نتخيل ضخامة هذه الرحلة حين نعرف أن قطارين انطلقا من ميلان حملا 700 فرد بين عازفين وراقصين وكورال وأوركسترا تقنيين، مع الآلات الموسيقية والخلفيات والديكورات المسرحية، وكان التنظيم المذهل خلال رحلة استمرت 12 يوما أحد دلائل الإعجاب حتى من قبل الألمان.



الموسيقى البصرية من خلال الدفق الهارموني بالاوركسترا

بعد 42 شهرا من حرب الكر والفر، والاحتلال الألماني لمدينة باريس، في 16 يناير 1944، كان يمكن للباريسيين الجوعى والمكتئبين أن يبتهجوا ولو قليلا بوجبة موسيقية استثنائية. فعلى مسرح الشانزليزيه كان يقدم حفل موسيقي مجاني يقوده مينجلبرج ضمه كل ما يأمل عاشق الموسيقى الكلاسيكية. وعلى الرغم من أن هناك اعتقادا معلنا من قبلهم بتفوق الثقافة الألمانية، فإن النازيين لم يمثلوا مصدر خشية لباريس وسمعتها كعاصمة للثقافة، ولهذا فإن زيارة هتلر الوحيدة للمدينة التي سقطت بين يديه في 23 يونيو 1940 كانت قد بدأت بحضور عرض في أوبرا باريس.
وقد رافق هتلر في تلك الرحلة المعماري ألبرت سبير والنحات آرنو بريكر، وطبقا لما ذكره سبير فقد كان هتلر يعرف كل صغيرة وكبيرة عن مبنى الأوبرا من خلال دراسة مخططات المبنى، وبعد تلك اللفتة بوقت قصير قام جوبلز بزيارة مطولة للمبنى نفسه ناقش خلالها مع الراقص ولاعب الباليه سيرجي ليفار خططه المعتزمة للحياة الثقافية في باريس تحت الاحتلال.
كما قام في الفترة نفسها المايسترو الإيطالي الأشهر توسكانيني محاطا بكوكبة من الموسيقيين الألمان خلال زيارته إلى برلين بالتقاط صورة نادرة جامعة لهم، خاصة إذا عرفنا أن المايسترو توقف عن زيارة ألمانيا منذ العام 1935، وأن ثلاثة ممن في الصورة (كليبر، كليمبرر، وبرونو والتر) قد هجروها، ولم يبق سوى ويليام فورتوانجلر. وإذا طالعنا قائمة مصورة لمشاركين في حفل موسيقي العام 1932، سنجد أن عشرين من بين 35 اسما قد هجروا ألمانيا. لقد ارتبط الحضور والتألق الموسيقيان بالاقتراب من السياسة، وهو ما صرف الكثيرين ودفعهم للهرب. من هنا يأتي الحديث عن رودولف واجنر ريجني، الذي نال حظوة لدى الحكم للمرة الأولى في العام 1935، حين قدم أوبرا Der Gunstling التي أصبحت أكثر العروض الأوبرالية عرضا تحت حكم الرايخ الثالث، ولكن نجاح أوبرا Der Gunstling (المحبوبة) أسفر عن شكوك في مردود إنتاجه اللاحق، تبعتها فضيحة «جوانا بالك» التي قدمها في أوبرا دار الدولة بفيينا، في 3 أبريل 1941، الأمر الذي أثار غضب جوبلز، وكان أن أرسله عقابا له إلى العسكرية، لكن فاجنر استطاع أن يؤمن لنفسه وظيفة مكتبية بالجيش جنبته خوض الحرب.

الموسيقى الأوروبية

على النهج نفسه، من تقصي حياة الشخوص وسيرة العروض، كجولة تاريخية في جغرافيا الموسيقى الأوروبية، تأتي التجربة الموسيقية للحرب، في الولايات المتحدة وروسيا وأوروبا التي كان لها على مدى التاريخ وقع خاص، فما تعرضت له أوروبا منذ العام 1933، وما تلاها من سنوات، كان نتاجه نقل مواهب كبرى إلى ألمانيا، كما في تجربة اليوناني ديمترى ميتروبولس الذي وصل ألمانيا في العام 1936 وقاد بها أوركسترا مينابوليس، قبل أن يطير للولايات المتحدة، مع سواه. أما في روسيا فقد انضم الموسيقيون والفنانون والكتاب إلى المحاولات الأولى اليائسة للدفاع عن روسيا ضد النازي، وكان هناك 250 موسيقيا بينهم من درسوا في كونسرفتوار موسكو، مثل عازف البيانو إميل جيلس، وزميله ديفيد أوستراخ وعازف الكمان أبرام دياكوف الذين انضموا للمتطوعين، قبل أن يؤمروا بالعودة إلى الحياة الموسيقية، قبل اشتعال المواجهات الأخطر، فعادا وساهما في عزف أعظم السيمفونيات الحماسية، والشاعرية، والناعمة والثائرة في الوقت نفسه.
إن السيمفونية هي مؤلف موسيقي يتكون من عدة حركات، ويكتب عادة من أجل الأوركسترا. نشأ هذا النوع من التأليف الموسيقي في القرن الثامن عشر، ثم تطور على أيدي بعض أعلام الموسيقى الكلاسيكية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وأواسط القرن العشرين، وفي القرن الثامن عشر تبلور البناء العام للسيمفونية ليكون من شقين هما: حركات، حيث

تحتوي السيمفونية على 4 حركات تبدأ بحركة سريعة على نمط «سوناتا» تليها حركة ثانية بطيئة. فحركة ثالثة إما تكون على نمط «المينوويت» أو على نمط «شيرزو»، ثم تختم بحركة سريعة على نمط «روندو» أو «سوناتا» أو الاثنين معا.

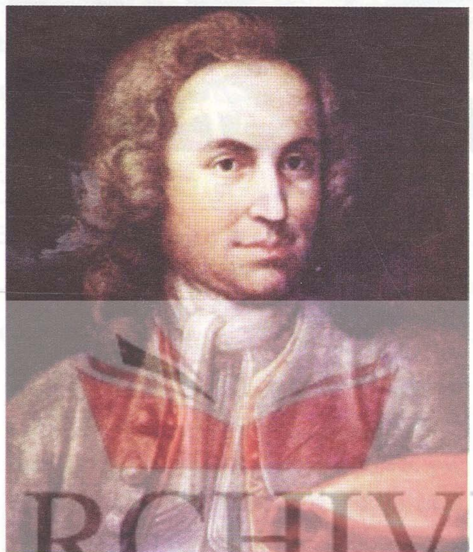
ترجع التسمية الإنجليزية Symphony إلى لفظين يونانيين وهما لفظ Syn وتعني Together أي «معا» بالعربية، ولفظة Pohen وتعني «صوت» بالعربية، لذلك يصبح اللفظ كاملا Symphony وأقرب ترجمة له بالعربية هي «إنشاد جماعي». كما ترجع أيضا إلى لفظة لاتينية وهي Symphonia، وقد استخدم هذا اللفظ من قبل اليونانيين على ثلاث مراحل، أولاها كان لإدراك التناغم بين الأصوات المتتابعة والمتزامنة، ثم استخدم ثانيا لوصف الحالات الخاصة من الأصوات المتتابعة (مثل الفترة الفاصلة بين الأوكتاف الرابع والخامس في الموسيقى الحديثة، واستخدم ثالثا وأخيرا لوصف تناغم الأوكتاف. أما عند الرومان فقد استخدم بصفة أساسية لوصف توافق الأصوات والموسيقى)، وفي القرن السابع عشر ظهر اللفظ في أعمال كل من جيوفاني جابريلي وهيزيش شوتز وموسيقيين آخرين. ثم جاءت اللفظة الإيطالية Sinfonia لتظهر في أعمال أخرى. وهكذا بدأ لفظ سيمفونية في الانتشار منذ منتصف القرن السابع عشر، وتطور في القرن الثامن عشر خلال الحقبة الباروكية بين عامي 1650 و1750.

ترجع البدايات الحقيقية للعمل السيمفوني لعصر الباروك مع نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، حيث استخدمت السيمفونية كافتتاحية إيطالية للأوركسترا والتي عادة ما كانت تتكون من ثلاث حركات في أنماط راقصة. وقد ظهرت عادة في أعمال أليساندرو سكارلاتي وآخرين. في ذلك الوقت لم تكن السيمفونيات تعتبر من الأعمال المشهورة، بل كانت تقتصر على ثلاثة أنواع من الحفلات أولها: حفلات الأوبرا وثانيها في التراتيل الدينية بالكنيسة، على شكل «أورا توريو»، كما ظهرت ثالثة في الحفلات التي تقام من دون تمثيل، على شكل الـ «كانتاتا»، ولم تكن مدة السيمفونية في أي من هذه الصور الثلاث طويلة، إذ كانت تتراوح بين 10 و20 دقيقة حدا أقصى. بالتوازي يعتبر ريبنوكونشرتو أحد أسلاف السيمفونيات، وهو عبارة عن كونشرتو للآلات الوترية من دون «صولو»، وأقدم مؤلفات هذا النمط قام بها أنطونيو فيفالدي وجيوسيب توريللي العام 1698 غير أن أشهر أعمال هذا النمط كانت السيمفونية الثالثة من أعمال يوهان سباستيان باخ.

هكذا ظلت الافتتاحية الإيطالية بحركاتها الثلاث هي أساس الأعمال السيمفونية، في تلك الفترة، حيث كانت تتكون من حركة سريعة تسمى «اليفوو» تليها حركات بطيئة، وتختم بحركة سريعة. وكانت أعمال موزارت أو موتسارت الأولى تندرج في هذا الإطار. وظل الوضع على هذا الحال حتى نهاية عصر الباروك في منتصف القرن الثامن عشر، حيث جاء التحول الكبير من خلال أعمال كل من موزارت وهايدن اللذين أدخلا حركة رابعة راقصة، مع تعديلات بالحركة الأولى الأصلية



بيترإليتش تشايكوفسكي (1840 - 1893)



يوهان سباستيان باخ (1658 - 1750)



أنطونيو فيفالدي (1678 - 1741)

ليصبح شكل السيمفونية كالتالي: حركة أولى سريعة على نمط «سوناتا»، حركة ثانية بطيئة، حركة ثالثة، إما أن تكون على نمط «المينوويت» وإما على خط ثلاثي، ثم تطورت لتصبح فيما بعد «شيرزو» حركة رابعة سريعة، إما على نمط «روندو» وإما على نمط «سوناتا» أو الاثنين معا.

وهكذا بدأت الملامح الأساسية للبناء السيمفوني في الشكل ليتم استخدامها في الأعمال الموسيقية للقرن الثامن عشر من قبل أعلام الموسيقى الكلاسيكية. وكانت أول مقطوعة تدخل نمط «المينوويت» في إطار سيمفونية ذات حركات ثلاث هي من أعمال جورج ماتيس مون في العام 1740. على أن يوهان ستاميتز يعتبر أول من استخدم هذا النمط في إطار سيمفونية ذات حركة رابعة.

أنهار من النغمات المختلفة

في هذا العصر، كان يوجد مركزان يعتبران منارة إنتاج وكتابة الموسيقى الكلاسيكية، أولهما في مدينة فيينا، حيث كتب فيها العديد من الموسيقيين مثل جورج كريستوف وأجنسيل وفينزل ريموندبريك وجورج ماتيس مون، وثانيهما مدينة مانهايم الألمانية، حيث شهدت نشأة ما يسمى بمدرسة مانهايم. ولم تقتصر كتابة الأعمال السيمفونية على هذين المركزين فقط، بل انتشرت في بعض أنحاء أوروبا كتابة السيمفونيات، ففي لندن كان يكتب كل من: يوهان كريستيان باخ وكارل فريدرش آبل، وفي باريس كان يكتب فرانسو جوزيف جوسك، وفي شمال ألمانيا كان يكتب كارل فيليب إيمانيول باخ، وفي سالسبورغ كان يكتب ليوبولد مزارت، وأخيرا في إيطاليا كان يكتب العديد من المؤلفين الموسيقيين وهم: جيوفاني باكيستا سامارتيني، وأندريه لوكيسي وأنطونيو بريوشي. وفي أواخر هذا القرن تميز العديد من المؤلفين الموسيقيين من فيينا وهم: يوهان بابتيست فانهال، كارل ديتيرس فون ديستر سدورف وليوبولد هوفمان، غير أن جوزيف هايدن الذي كتب 106 سيمفونيات طوال 40 عاما وموزارت يعتبران من أهم أعلام هذه الموسيقى الكلاسيكية لهذا العصر بعد إدخالهما التطوير الذي ميز العمل السيمفوني.

في أواخر القرن الثامن عشر كانت الأصوات الموسيقية هي المعول الأساسي الذي تقوم عليه الحفلات الموسيقية، سواء أكانت أوبرالية أم تراتيل دينية بالكنيسة، ومع تنامي الأوركسترا في أوروبا بدأت السيمفونية تطرق مجالات الحفلات الموسيقية بقوة، وامتدت فترة التحول هذه لمدة 30 عاما من الفترة من 1790 إلى 1820، وكانت أعمال لود فيج فان بيتهوفن قد ثبتت أركان هذا البناء في أوائل القرن التاسع عشر. بدأت أعمال بيتهوفن السيمفونية الأولى والثانية متأثرة بأعمال هايدن، غير أنه ابتداء من السيمفونية الثالثة استطاع أن يرسم لنفسه الشكل الخاص به، وأخذت أعماله بعدا جديدا وسعت آفاق العمل السيمفوني، مرورا بالسيمفونيات الأخرى ووصولا للسيمفونية التاسعة التي أعطت مجالا واسعا أمام الكورس في الحركة الأخيرة - الرابعة من السيمفونية - وقد قام بيتهوفن بالإضافة إلى فرانز شوبرت بإدخال تغيير جديد على نسق السيمفونية، حيث طوّرا نمط «المينوويت» إلى نمط آخر، وهو نمط «شيرزو»، وأصبح هذا النمط في العمل من المبادئ الأساسية التي راعتها الأجيال التالية في مجال الموسيقى الكلاسيكية. حيث قامت أجيال الموسيقيين التالية التي شهدها هذا القرن بدمج المفردات الموسيقية التي طورها موسيقيون أمثال جون فيلد، ولويس سبوهر وكارل ماريا فون ويبر بتغييرات

بنائية أدخلها بيتهوفن على العمل السيمفوني، وكان أبرز هذه الأعمال التي عكست هذا الاتجاه أعمال كل من الموسيقيين الألمانيين روبرت شوبان وفيليكس مندلسون، وبذلك نشأت فترة غنية في الموسيقى الكلاسيكية عرفت بالرومانسية، وهي تعد أطول فترات العصور الموسيقية. وامتدت من أعمال بيتهوفن في بدايات هذا القرن، حتى أعمال سيرجي رحمانوف في أواسط القرن العشرين.

هكذا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بدأت السيمفونيات في الانتشار أكثر فأكثر لتصبح من أساسيات الحفلات الأوركسترالية، كما ازدادت مدتها. فبعد أن كانت في بدايتها لا تزيد على 20 دقيقة، وصلت إلى 60 دقيقة كما في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن. وقد ترسخت أركان البناء السيمفوني في أعمال يوهان برامز، وساهمت في تدعيم البناء السيمفوني. وفي الوقت نفسه كانت أعمال كل من: أنطوان باكتر وأنطونين دفوراك وكاميلي سانت سينس، وتشايكوفسكي من أعلام تلك الفترة. وفي أواخر هذا القرن قام عازفو الأورغن الفرنسيون بتصنيف أعمالهم ضمن السيمفونيات التي تحمل الطابع الرومانسي، وكان من أشهرهم شار ماري وندور.

وقد شهد القرن العشرون توسعا وتطويرا في العمل السيمفوني، وأصبح مرادفا للحفلات الموسيقية التي تؤديها الأوركسترا في دول مختلفة. بينما استمر مؤلفون موسيقيون أمثال رحمانينوف وكارل نيلسن في كتابة السيمفونيات باستخدام حركاتها الأربع. وقام مؤلفون آخرون بسلوك مسلك متغير، حيث قام جوستاف ماهلر بكتابة سيمفونياته الثانية والخامسة والسابعة باستخدام نسق يتكون من 5 حركات، بينما قام جون سيبيليس بكتابة سيمفونيته السابعة باستخدام نسق يتكون من حركة واحدة فقط.

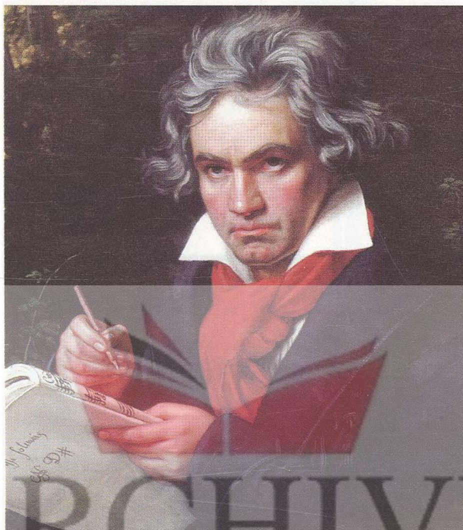
وعلى الرغم من هذه الاختلافات، فقد استمر التأليف السيمفوني وفق الأسس التي وضعت من قبل موزارت وهايدن ودعمها بيتهوفن، أي على نسق 4 حركات للسيمفونية، وشهد هذا القرن زيادة كبيرة في عدد الأوركسترا التي انتشرت في العديد من دول العالم، كما شهد زيادة كبيرة في عدد السيمفونيات، ويندر أن تجد اليوم أي أوركسترا لا تقدم أيا من أعمال هؤلاء الأعلام الذين أثروا الموسيقى بسيمفونياتهم الرائعة.

ومن أروع السيمفونيات العالمية: سيمفونية مالر التاسعة في «دي ميجور»، ففيها نجد تنوعا مدهشا من البناء الأوركسترالي إلى براعة مالر كل البراعة في صياغته. وكان الموسيقار النمساوي بدأ بتأليف هذا العمل المهم في تاريخ الحركة الموسيقية الرومانتيكة، وهو يعلم باقتراب لحظة وفاته. ويعتقد البعض أن الحركة الرابعة تمثل المراحل الخمس للموت: الإنكار والعزلة والغضب والمساومة والكآبة والقبول. ومالر في عمله هذا استثمر الأسلوب الرومانسي المتميز بعاطفة متدفقة محدثا توترا عذبا جدا لتعقبه نهاية الفتنة والسكون.

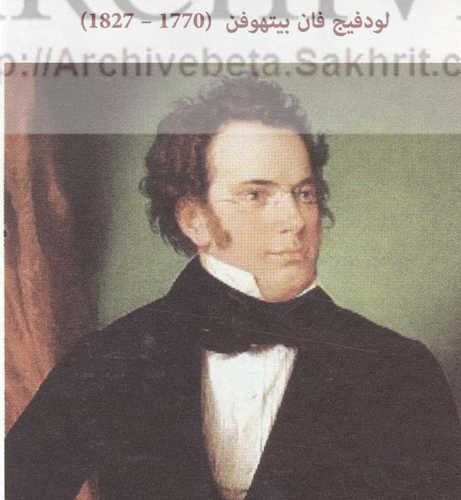
وهناك سيمفونية هايدن رقم 34 في دي مينور وهي واحدة من أقل أعمال هايدن شهرة، ففيها تجد تجسدا للمرحلة الكلاسيكية في تاريخ الموسيقى وهي متكاملة تماما ومتوازنة تماما بين العاطفة والفن، وتطفو ألحان



أماديوس موزارت (1756 – 1761)



لودفيج فان بيتهوفن (1770 – 1827)



فردريك شوبان (1810 – 1849)

الحركة الأولى فوق أنهار من نغمات مختلفة منخفضة. أما الحركة الثانية فصاخبة وراقصة وتشكل بالنسبة إلى عشاق هايدن موسيقى «البوب»، وفي الحركة الثالثة يستحضر هايدن أجواء حفلات الرقص في البلاطات الملكية آنذاك.. أما الحركة الرابعة فتغلق المعمار الموسيقي للسيمفونية بطريقة شائقة تاركة جوا مبهجا.

أما السيمفونية الخامسة لبيتهوفن فعلى الرغم مما فيها من مغالاة فإن شيئا جيدا فيها لا يمكن إقصاؤه، فالكل يعرف الحركة الأولى حالما يسمعونها، أما بقية الحركات اللاحقة فهي مختلفة، فالحركة الثانية ليست «ثقيلة» مثل الأولى. وهذا ما يجعلها رائعة مع الحفاظ على «الهارموني» نفسه، وتشمل الحركة الثالثة أنماطا نغمية متشابهة مثل الأولى، ما يخلق شعورا عميقا بالاستمرارية. وتأتي الحركة الرابعة المبتهجة بالنصر خاتمة السيمفونية مخلفا شعورا عميقا بالانتصار.

وفي السيمفونية 25 لموزارت في جي مينور، وهذا العمل أقل شهرة من غيره من بين أعمال موزارت مزيج بين أساليبه المتوهجة مع الأسلوب الكلاسيكي، فالحركة الأولى على الرغم من أنها ذات طابع تعبيري، فإنها تبقى على خفة الأصوات فيها، أما في الحركة الثانية فإن معمارها الكلاسيكي الأوركسترالي نجده معمارا يعطيها طابعا رعويا رائقا، وفي الحركة الثالثة تنطلق السيمفونية من انسجام كبير من الألحان بشكل متسارع جميل.

أما سيمفونية باربرا الأولى في «جي ميجور» فقد كتبها المؤلف الأمريكي صاموئيل باربر في العام 1936، وفي معمارها الأوركسترالي نجد تشابها مع معمار السيمفونية التاسعة لمالر، ويبعث تعقيد نغماتها المتجانسة والطبقات المتعددة لأصوات الآلات الموسيقية الرعشة في الأوصال.

وهناك أيضا سيمفونية هايدن رقم 94 في «جي ميجور»، فهو يبدع هنا عملا سيمفونيا آخر شديد الإمتاع، ويسمى هذا العمل بـ «سيمفونية المفاجأة»، وهنا تبدأ الحركة الأولى بألحان ناعمة قد تدفع المتلقي إلى النوم. لكن ذلك تهيئة للحركة الثانية الصاخبة التي توقظ أولئك الذين أوشكوا على النوم، وتقدم لنا الحركتان الثالثة والرابعة مناخا مبهجا.

أيضا من روائع السيمفونيات، سيمفونية دفوراك التاسعة في «أي مينور»، فقد وضع الموسيقار التشيكي هذه السيمفونية العام 1893، ومن الصعب تصديق أن هذه السيمفونية ذات الطابع الحديث يمكن كتابتها قبل 100 سنة، وقد ألف دفوراك هذه السيمفونية مستثمرا روحية الأمريكيتين من الأفارقة والهنود الحمر بعد قدومه إلى أمريكا، وحقق بفضل هذه السيمفونية نجاحا منقطع النظير في أول حفل لها على التراب الأمريكي.

كذلك هناك سيمفونية برامز الثانية في «دي ميجور» من الروائع، فقد تأثر تأثرا كبيرا ببيتهوفن. وعلى الرغم من أن هذه السيمفونية لم تحقق نجاحا واسعا، فإنها متميزة بغناها ومعمارها الأوركسترالي وهي تقع بين أعمال بيتهوفن ومالر. ففي الحركات الثلاث الأولى يقدم برامز ثلاث موتيفات مختلفة في آن واحد باعتبارها أساسية للعمل الموسيقي، أما في الحركة الرابعة فنتلمس بصمات السيمفونية التاسعة لبيتهوفن عليها.

وأخيرا سيمفونية بيتهوفن التاسعة في «دي مينور» وربما هي الأعظم بين أعماله، ولعل الجميع يعرف نشيد الفرح الذي تنتهي السيمفونية به. ففي هذا العمل يأخذ بيتهوفن السيمفونية إلى مستوى آخر بإضافة الغناء الكورالي للبناء الأوركسترالي والكلمات مأخوذة من قصيدة لشيلر.

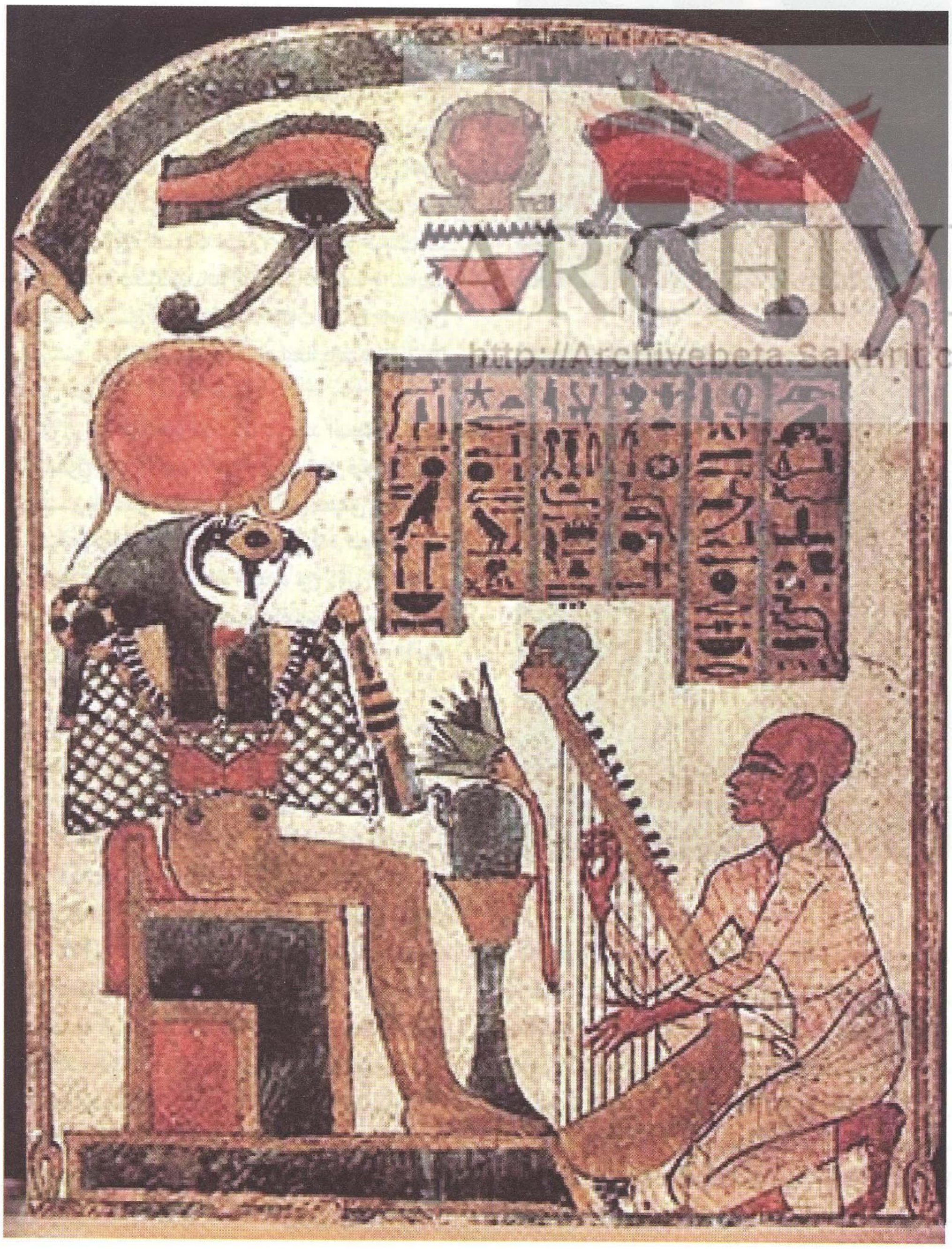
نقلت بواسطة العازفات اللاتي وفدن إلى قصور الفراعنة

السمسمية.. آلة الفولكلور البحري

تتشابه آلات «الطنبورة» و«السمسمية» و«القيثارة/الكنارة» رغم الاختلافات النوعية والفنية في الصناعة والتقنية، تبدأ القصة منذ آلة الكنارة الفرعونية أوائل الأسرة ٨١ عام ٩٦٥١ ق.م تقريبا، التي يرجح الباحث غطاس عبدالملك في مرجعه «آلات الموسيقى الشرقية» أنها نقلت بواسطة العازفات اللاتي وفدن إلى قصور الفراعنة، حيث لا يوجد اسم لها سوى «دجاجات» بالهيروغليفية ليعني «القيثارة» الصغيرة تشبيها بأصوات العصافير والطيور المائية.

محمد محمود عبدالحميد فايد

ناقد وباحث - مصر



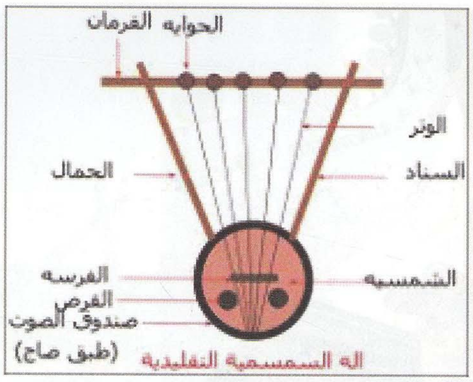
يؤكد المؤرخ جمال بدوي في مرجعه القيم «مصر القديمة في عيون حديثة» أن الطنبورة والقيثارة كانت ضمن آلات الفرق الموسيقية الكاملة التي انتشرت في الدولة الحديثة كعادة لتعزف للضيوف وتصاحب الغناء والرقص ضمن بقية الآلات. من ناحية أخرى يذكر د.هانز هكمان بمرجعه «الموسيقى الفرعونية» أن الكنارة هي «الليرا اليونانية» تسمى بالمصرية القديمة (كنيور) وأن الليرة الكبيرة الأثيوبية وجدت عند الفراعنة، يقال أيضا «قيثار حبشي» كمرادف للكنارة عند القدماء والتي استخدمت بجنوب النوبة، لتسمى الآن «طنبورة» ويرى د.خيري الملط أستاذ التربية الموسيقية بجامعة حلوان المصرية في كتابه «الموسيقى في مصر الفرعونية بين الماضي والحاضر» أن الفراعنة استخدموا آلات تتشابه كثيرا مع الحديثة كالسمسمية رغم اختلافات أبعادها ونغماتها (محمد الدسوقي - الموسيقى الفرعونية ألهمت فنانين - جريدة الحياة (اللندنية) - العدد 17123 - السبت 20 فبراير 2010م - ص19).

ابنة «الطنبورة»

يوضح د.محمود الحفني بمرجعه القيم «علم الآلات الموسيقية» أن المحدثين المصريين في زماننا ببورسعيد خاصة والنوبيين منهم يستعملون «الطنبورة» بأوتار من السلك غالبا ويسمونها «سمسمية»، وهى تسمية غريبة من اصطلاحهم ليس لها أصل قديم، ويؤكد د.فتحي الصنفاوي في كتابه «تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية» أن «السمسمية» آلة نبر وترية شعبية مصرية صميمة منحدرة من آلة «الطنبورة» النوبية الأصل التي تشبهها تماما صناعة وعزفا، وتنتشر

«السمسمية» بمدن القناة وسيناء والبحر الأحمر التي انتقلت إليها أمها «الطنبورة» مع العمال النوبيين العاملين بقناة السويس منذ إنشائها، تم تحديث بعض أجزائها وطريقة ضبطها لتلائم الخصائص الموسيقية لبيئتها الجديدة التي تقوم على السلالم الموسيقية الكبيرة والصغيرة وبعض المقامات العربية كالبياتي والراست والحجاز بعد أن كانت تضبط في النوبة خماسيا، أي أصبحت بأوتارها الخمسة الأساسية تضبط على خمس درجات من السلم أو المقام حتى زيدت الأوتار إلى أكثر من ذلك حاليا. كذلك يرى الباحث محمد شبانة أن هناك فرقا شاسعا بين آلتي الطنبورة والسمسمية، ويرجح أن الثانية خرجت من رحم الأولى كابنة شرعية، فمثلا: كيف يتسنى لنا أن نقول إن الفيولا هي الفيولينة، إنهما من فصيلة واحدة لكنهما آلتان مختلفتان، كذلك الحال بالنسبة إلى آلتي الطنبورة والسمسمية. وهناك آراء ترى أن السمسمية دخلت مصر مع تجار الجزيرة العربية الذين كانوا يأتون إلى مدينة السويس واستقروا بها، دليلهم على ذلك الأغاني المشهورة بالأدوار الجداوية نسبة إلى مدينة جدة التي مازالت حتى اليوم تغنى بالسويس (تاريخ آلة السمسمية في محافظات القناة).

وتحفل الرؤية الشعبية لآلة السمسمية بخصوصية تتناولها في إطار يغلب عليه الطابع الأسطوري يتجلى فيما يروى عن شخصية جالب الآلة وتواتر الروايات عن أصلها وما لحقها من تطور صناعي ومناسباتها الاحتفالية فتذهب كل الروايات إلى أن الآلة قدمت إلى بورسعيد بل إلى منطقة القناة بأسرها على يد رجل نوبي يدعى (عبدالله كبربر) في عشرينيات القرن الماضي واستقر به المقام في حي المناخ (نسبة إلى مكان كانت تنيخ فيه الإبل للراحة والتزود بالماء إبان حفر قناة السويس) على مخانة (قهوة) حسن متولي، ليختفي إثر حرب 56 واحتراق حي المناخ وتختلف الروايات في وصف شخصية الرجل فيذهب الكثيرون إلى أنه كان رقيق الحال لا مهنة له إلا العزف على آلته التي كانت قصعتها (علبة صفيح) ذات أوتار من السلك، من دون مفاتيح تضبط بحوي القماش، ويشير بعض الرواة إلى أن أصل (كبربر) يعود إلى قبيلة (عنترة بن شداد) وربما كانت تلك محاولة لتعضيد الرأي القائل بأن أصل الآلة يعود إلى الجزيرة العربية حيث يشير الراوي (حسن العشري) إلى أن الجداوة (أهل جدة) هم الذين استنبطوا آلة السمسمية من آلة الطنبورة ثم نقلها عنهم (كبربر)، يشير الراوي العازف محمد الشناوي إلى أن وضع أو شكل (كبربر) قد أثر سلبا في الآلة وعازفيها فاعتبرت آلة للرحل والمتسولين، ثم نقلها (كبربر) للإسماعيلية، فعزفها أحمد فرج أولا، ثم انتقلت لبورسعيد فعزفها أحمد السواحلي،







ويلاحظ أن كلهم ذوو بشرة سمراء، ثم انتقلت إلى رأس غارب وجبل الطور بسيناء. ورغم أنها الآلة الشعبية الأولى لتقديم فنون وفولكلور البحر وغنائياته بالبحر الأحمر بيد أنها شاركت بقية الآلات في تقديم غناء أهل الصحراء وحجزت لنفسها مكانا في السامر البدوي مع الشبابة والربابة والمقرونة، فاستعان بها الفنان البدوي لتقديم إبداعاته فلحنت مفردات اللهجة البدوية ضمن النصوص الغنائية المشهورة عليها ليستمع عشاقها للون جديد نجح الفنان البدوي في تقديمه بلهجته المتميزة سواء بين قبائل بدو مرسى مطروح أو الواحات البحرية أو صحراء سيناء، لم يزد الفنان البدوي أوتار سمسميته كما حدث عند فناني مدن القناة والبحر الأحمر فظلت بخمسة، امتزجت فنون بدو الصحراء بموسيقاها خاصة إبداعات الفنانين المرحومين (صديق أبو عبعاب) ببدو مطروح و(عبد الصادق البدرماني) أشهر عازفيها بالواحات البحرية، الآن أشهر عازفيها بمطروح الفنان (عبد الباري حميدة)، كون (البدرماني) فرقة لفناني الواحات لتقديم إبداعاتهم التي تمزج الإيقاعات البدوية بأنغام السمسمية ولهجة البدو بأصوات (البدرماني) والفنانة (حنان السيناوية) أما المرحوم (أبو عبعاب) فكان شيخ المطربين البدو من قبيلة البراهمة إحدى قبائل أولاد علي، انفرد بلون غنائي رغم أن السمسمية آلة سواحلية الهوية إلا أنه استطاع بعبقريته أن يطوعها لأداء إبداعاته البدوية ويعتبر أول من عزف عليها من بدو صحراء مصر الغربية، بعدها أصبحت آلة محبوبة، وتعتبر فرقة (المروبة) التراثية البدوية بسيناء رمزا للإبداع الفني الواقعي المرتجل والمأخوذ من الصحراء السيناوية التي يقوم على أعمالها الفنان فتحي غانم والمطرب موسى سالم عواد وهي تقدم طرب الصحراء بجمالياته المختلفة الموروثة عن الأجداد في المربوعة البدوية من السامر للهجيني والرفيحي بمصاحبة السمسمية والربابة و(المروبة) التي لها اسم الفرقة ومعناها الإناء الفخاري بشكل (الذبيدية) التي «يروب» فيها اللبن الخضيد أي يصبح زبدا طعام أهل الصحراء، تتواجد السمسمية مع بقية الآلات البدوية ليسهم المبدع البدوي بشكل فعال في تقديم التراث الصحراوي ويلفت الأنظار والأسماع لجمالياتها وقدرتها على أدائه، حدث تبادل بين التراث البدوي الصحراوي والتراث البحري السواحلي فكانت السمسمية العامل المشترك ليصبح العديد من الأغاني البدوية التراثية جزءا أيضا من موسيقى البحر وغنائياته على السمسمية بالبحر الأحمر ومدن القناة، أشهرها: جاري يا حمودة - بالله تصبوا القهوة - يا أم العباية - ماني يامة ماني - ميلي عليا ميلي - ريدها ريدها (السمسمية وغناء البدو - www.Allamontada.net).

أقدم فنان برأس غارب إضافة لكبربر كان محمد عثمان النجي النوبي المرتحل لقناة السويس لحفرها فخلدته أدوار السمسمية بدور: «الحمد لله أنه جي/ محمد عثمان النجي/ وطر (أعد) الطنبورة لي». الاثنان (كبربر والنجي) شاهدان على انتقال فن السمسمية كالهواء من مكان إلى مكان ومن زمان لزمان، يؤكد ذلك (عمرو راوي) أحد ألمع الفنانين الشعبيين برأس غارب، والذي يجمع بين الولع بالفن والشغف بالتنقيب عن أصوله والتأريخ له، أما الفنان شاذلي (عمره 34عاما) فقضى عمره على ضفاف فن السمسمية، هاجرت أسرته من أسوان إلى قنا إلى رأس غارب منذ ثلاثينيات ق20م، قبل اكتشاف البترول عاش أهلها على الصيد البحري والرعي خصوصا أن معظمهم أصوله عربية صميمة من قبائل العبابدة - البشارية - معاذة - جهينة - الرشندية. يركب الصيادون الفلايك بحثا عن الرزق في البحر لشهور، من هنا نمت علاقتهم بفنون البحر وآلة البحارة السمسمية، يختلف الإيقاع البحري عن العادي أو المقسوم (واحدة ونص) لأنه يعتمد أساسا على نغمة (الدم) المعادلة لدمدمات وتقلبات البحر، وهناك بقاع عربية تهتم بفنون السمسمية وغنائياتها كالعقبة وينبع وأملج وجدة واليمن والأخيرة تأثيرها كبير على رأس غارب خاصة بفن الخبيتي الذي يعزفه ويغنيه صيادو البحر في رحلاتهم الطويلة فيتوسطهم العازف ويرددون غنائيات جماعية بإيقاع ثابت تحاكي في ترجيعها موج البحر الهادر، توجد فنون أخرى كالرفيحي والمتيني والتربلة والموال. تروى حكاية عم بكري الديب أنه كعادته حمل سمسميته ليلا وجلس وحيدا على البحر يعزف ويغني، بتوقفه عن الغناء ضرب على ظهره فعاد إلى البيت خائفا، هناك وجد أثر خمسة أصابع بظهره لم يفلح في علاجها ولازمه الأثر، فتحولت حكايته إلى إحدى تمائم عشاق السمسمية وأيضا إلى إحدى الحكايات الشعبية لإبعاد الأطفال عن العتمة. لا ترتبط غنائيات سمسمية رأس غارب بالسياسة والحروب مثلما حدث ببورسعيد إبان عدوان 56 الثلاثي أو نصر أكتوبر 73، ورغم أن معركة شدوان المجيدة دارت على أراضي رأس غارب لم تسجل غنائيات عنها، أهم الفرق: عمرو وأحمد وإلهامي راوي، وصلاح الصغير وأحمد ورائد ومدثر سباق، ومحمد ومحمود فكري، وسعيد وصالح سيجانة. (أسامة كمال أبوزيد - موسيقى البحر السمسمية - المجلة العربية - العدد 443 - الرياض - ص98) في السعودية، للسمسمية مكانة مميزة لدى عشاق الفنون البحرية خاصة في المنطقتين الشرقية والغربية تحديدا كوسيلة لسمار الليالي والأفراح للتعبير عن مشاعرهم، لا غرابة أن تأخذ هذه مكانتها بين الشباب فأبدع فيها النجوم لأهميتها للفرق الشعبية بجدة ومكة وبقية المدن، والعديد



من الدول العربية والمدن الساحلية كاليمن وعمان والإسكندرية. تؤكد بعض الدراسات أنها دخيلة على المجتمع السعودي في حين تشير دراسات أخرى إلى أنها دخلت مع بعض بحارة مصريين إلى السواحل السعودية إلا أن بعض الدراسات تنفي ذلك وتؤكد أنها ليست مصرية بل دخلت مصر - كما المحنا - مع بعض تجار الجزيرة العربية بمدينة السويس، يستدل أصحاب ذلك الاتجاه بالتأكيد على الأغاني المشهورة (الأدوار الجداوية) التي مازالت تغنى حتى الآن بالسويس (السمسمية أنغام منسية - www.Alyaum.com).

التكوين والصناعة

تتكون السمسمية من صندوق مصوت خشبي أو معدني يلصق عليه جلد جمل أو بقر أو جاموس لكن يفضل جلود أرجل الإبل الرقيقة حيث تنظف طازجة ويقص منها سيور تستخدم للربط، يرتكز فوق الصندوق (فرسة) خشبية مستطيلة لرفع الأوتار المصنوعة من سلك تليفون رفيع والآن يستخدم سلك فرامل دراجة لمتانته، تتماثل في النوع والطول والسمك تلتقي جميعها أسفل الصندوق المصوت، تتباعد الأوتار بنسب متساوية حيث تمر فوق الفرسة وتنتهي إلى المفاتيح ،عددها غالبا خمسة أوتار تعرف من أسفل إلى أعلى بمسميات: البومة (غليظ) - المواصل - الفاصل - المجاوب - (يشارك فى كل التنقلات) - الشرارة (حاد)، تطورت لـ12 وترا مما أدى في رؤية الرواة إلى تغيرها وخروجها عن سياق نسيجها الموسيقي والوظيفي مبررين تطورها وزيادتها باستكمال أنغام السلم الموسيقي العربي لتواكب الأداءات والمصاحبات القائمة على مقامات الموسيقى العربية كغنائيات الضمة (محمد شبانة - بين الطنبورة والسمسمية - مجلة الفنون الشعبية - العدد 72 /73 - أكتوبر/ مارس - 2006 / 2007م - الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص114) توجد على الجلد فتحتان للرنين مستديرتان قطرهما 5 - 7 سم، يمتد من الصندوق عصاتان منفرجتان لأعلى تسمى كل منهما (المداد) توصل بهما عصى ثالثة أفقية تسمى (الحمالة) لتمتد الأوتار المعدنية المثبتة بحلقة أسفل الصندوق وتمرر إلى وجهه مرورا على فرسة خشبية عرضها 1سم وطولها 7 - 8 سم لتثبت الأوتار من الطرف الآخر في المفاتيح (الملاوي) المثقوبة أعلى العصى الأفقية (الحمالة)، وتتوقف مساحتها الصوتية على مدى مهارة العازف وعلى عدد أوتارها التي عادة ما يصنعها بنفسه طبقا لإمكانياته الفنية. تضبط الآلة خماسيا أحيانا، لكنها غالبا ما تضبط على مقامي الراست أو البياتي طبقا للحن، كما تضبط على السلم الكبير (الماجير) أو الصغير (المينير) وهو ما يقابل مقامي العجم والنهاوند. (د/فتحي الصنفاوي - ص130) يكتم العازف بأصابع يده اليسرى الخمسة اهتزازات الأوتار (العفق) بينما (النبر) باليد اليمنى بريشة سميكة من جلد البقر تبلل بالمياه لأن الأوتار حامية، وعلى عكس عفق كل الوتريات بوضع الأصبع على الوتر لإخراج درجة النغم المطلوبة، ففي السمسمية توضع الأصابع على الأوتار التي لا يراد أن تخرج النغم أي كتمها ويترك الوتر المراد إظهار نغمته (آلة السمسمية في الموسيقى الشعبية -www.Marsad.blogspot.com).

فن الضمة

دخلت آلة السمسمية في مرحلة متأخرة نسبيا بأواخر خمسينيات القرن الماضي بداية بحفلات الضمة حيث كانت تعقد حلقات بالمقاهي (وسيلة الترفيه الوحيدة) حيث كان الإرسال الإذاعي ينتهي مبكرا، فيبدأ العازف بمشاركة أحد الأفراد بالإيقاع الرخيم، يذكر الباحث أشرف عوض الله في كتابه «دراسة الموسيقى الشعبية بالإسماعيلية» أن الفنان ونقيب فناني الإسماعيلية الأسبق محمود العيادي حكى له عن الآلات المصاحبة للسمسمية فقال: «إن فناني الضمة كانوا يبحثون عن آلات تزيد عزفهم جمالا فأدخلوا شخاشيخ (المانجور) وهو حزام راقص الزار المكون من حوافر وقرون

الحيوانات، ولإعجابهم بصوت المثلث الأفريقي الكنسي أدخلوه حيث لم تكن تتوافر لهم مثلثات موسيقية فابتكروا سابقا آلة من إطار الدراجة المعدني (الجنط) ليعطي نفس الصوت بتعليقه بسلكة وتطرق جوانبه بساق حديدية، ولإعجابهم بالكاستنيت الإسباني ورغبتهم في إضافته رغم عدم توافره استخدموا زجاجتين للطرق بينهما بالملاعق (السويس أصل السمسمية - (-WWW.Gem Flash.com.

تبدأ حفلات الضمة بعزف منفرد للسمسمية كتنبيه لتجميع الجمهور و(ضمهم) للحلقة، بعد اكتمالها تعزف الآلات المصاحبة كموسيقى بحتة لتبدأ المجاملات لصاحب المناسبة بالرقص التمثيلي الفردي والجماعي لتقليد الحرف المختلفة كالصيد ورمي الشباك وتجديف البمبوطية بقواربهم وإلقاء الحبل للسفن ليربطوه بها أو تقليد مبيض النحاس وجلي الأواني وقوفا بداخلها ملتفا يمينا ويسارا أو تقليد نافخ الكير أو التمثيل الفكاهي، تؤخذ بعد ذلك استراحة يعاد فيها توليف (دوزنة) الآلة وتسخين جلد الطبلة قرب وابور جاز، ليبدأ الغناء الوصفي للبحر والحدائق والطيور والمرأة، لم يكن هناك مغن متخصص فنسبت الأغاني لأفضل مغنيها كأغنية «غصن الحبيب» لمرسي بركة أما أغنية «زارني المحبوب» فنسبت لأحمد زيتونة، في الضمة لا يسمح لأي أحد بأداء الأغاني إلا لمن تنسب إليه، إذا لم يكن حاضرا لا تغنى.

فن السمسمية

في حفلات الزواج تنتهي السهرة بالحنة، ومن هنا أطلق السوايسة عليها (الحنة السويسي)، هذه المناسبة هي الحضور الوحيد للمرأة بحفلات السمسمية، فيعزف للنساء مجاملة بمرافقة آلة الرنجو الخشبية (شبيهة بالإكسيلفون بقطع خشبية متدرجة الطول تطرق بقضبان خشبية)، أهم عازفي سمسمية الضمة محمد الأمريكاني وكمال عضمة وأبو الشحات. أثر ازدهار غنائيات السمسمية سلبا على فن الضمة حيث استقطبت كثيرين وتقلصت أدوار السماع «أدوار الضمة» لميل الناس للرقص، فظهر مؤلفون وملحنون جدد لأغانيها التي حرص مبدعوها على نشرها ليمكن القول إن هناك حربا خفية بين أنصار الفنين فأصبح فن السمسمية ابنا شرعيا لفن الضمة نهل من فيض ألحانها واستلهم كثيرا من تقاليدها، يبدو ذلك جليا في الألحان المجهولة مثل دور «كواني الحب» كما استفادت من الأداء الكوميدي في إطار الضمة فنسجت على منوالها إبداعات عديدة، أفادت الآلة من الضمة حيث قادتها الألحان بنسيجها الثري المعتمد على المقامات العربية لزيادة الأوتار بمفاتيحها لتلائم الأدوار رغم ما يثار من اعتراضات لتغيير الآلة بشكل يؤثر على إبداعاتها وتحولها من السلم الخماسي إلى السباعي لذلك يرى الباحث محمد شبانة أن من حق الفنان الشعبي تجريب أساليب فنية لتطوير آلته وفنه، ومما لا شك فيه أن التجربة والزمن وقوانين الجماعة الشعبية ذاتها هي المحك الأساسي لبقاء أو اندثار تلك الإبداعات، وإذا كان العنصر الشعبي يتميز بالمرونة والتغير فلا شك أن هذا يعكس مشروعية ما يعتري الآلة من تغيرات لا نجد معطلا أو مطلقا لها سوى إرادة الإبداع المتجددة للفنان الشعبي. (محمد شبانة - ص119) فوصلت الآلة إلى أكثر من عشرين وترا لتغطي 3 أوكتافات تيسر للعازف الانتقال بين المقامات من دون توقف للضبط وتعددت نوعيات الصناديق المصوتة لتحسين ونقاء الصوت ووصل التطوير لدرجة استخدام صندوق جيتار إلكتروني لتقوية الصوت وحدته كما أضيفت ميكروفونات داخل صناديقها توصل بمضخم صوت واستبدلت مفاتيحها بمفاتيح جيتار أو مندولين بنهاية سبعينيات ق20م ومازالت تعديلاتها جارية.

من نجوم الجيل الأول بثلاثينيات ق20 إبراهيم خلف - إبراهيم بشير - حسن متولي والأخير رائد لموسيقى السمسمية الوطنية بألحانه عقب الحرب العالمية الأولى وإضافاته للمفاتيح عوضا عن (الحوي) مما سهل ضبط الأوتار، تعاون مع الفنان زكريا الحجاوي الذي قدم خماسي السمسمية في الإذاعة المصرية في الخمسينيات، من جيل الأربعينيات اشتهر: أبو عزيزة - السعيد الأسود - أبو ياقوت - محمد كسبة صانعا وعازفا، يذكر أن خفر السواحل (البرابرة) عزفوا أغاني ذات صبغة سودانية كالبمبو السوداني، ثم جاء جيل محمد الأمريكاني - كمال عضمة - أبو الشحات، تعلم عليهم يديهم السعيد الشحطور وابنه طلعت. (السويس أصل السمسمية - مرجع سابق) مع حرب56 برز فنانون كبار كمحمد أبو يوسف ريسا للضمة بمقهاه، في المحلة كون رجب أبو حسن وابنه حسن فرقة للسمسمية استقطبت حولها المهجرين من بورسعيد لتخفف آلامهم، برز أيضا المؤلف والملحن الشهير كابتن محمد أحمد غزالي



الذى أبدع 418 أغنية (خمسة دواوين) قدمتها فرقته (الولاد) أشهرها «قولي يا شاعر» و«هيلا هيلا» و«فات الكتير»، والأخيرتان استلهمهما سيناريست فيلم «حكايات الغريب» قصة جمال الغيطاني (محمد قابيل - موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة تاريخ المصريين - 139 - القاهرة 1999-م - ص199) في الثمانينيات والتسعينيات اشتهر العازفون محمد الشناوي وجمال فرج ومحمد السعيد شهيب ومحمود غندر (محمد شبانة - ص119) في السنوات الأخيرة أصبحت السمسمية آلة مهمة تنتشر بشرق الدلتا وسيناء حتى غزة والطور والبحر الأحمر وامتدت إلى الجزيرة العربية وعدن وحول الساحل إلى عمان ثم الساحل الخليجي حتى البصرة بالعراق لكن تحت اسم الطنبورة.(د.فتحي الصنفاوي- ص128) رغم ذلك لم تزل السمسمية حتى الآن تقوم بدور التابع في رؤية الخبير الفولكلوري عبد الحميد حواس مما أثر في الطرق المختلفة التي تناولتها خارج إطارها الفولكلوري لكن لم يحل ذلك دون استخدامها في التجريب بفرق الفنون الشعبية غير أنها تقلصت لتبقى صور قليلة كاشتراكها ضمن آلات التخت لمصاحبة فرق الرقص التابعة للدولة أو تقديم فصيلة من فصائل الآلات الفولكلورية كمجموعة من آلات السمسمية لتعزف عزفا خاصا كفقرة مستقلة بين فترات برنامج فرقة الرقص، أما استخدامها المباشر فتبنته بعض الاتجاهات غير أنها لم تكثر من استخدامها بل قللته مما أدى ببعض المنتجين الموسيقيين لإعادة إنتاج تراثها في مجالات مغايرة لمرامي فنانيه الأصليين. (د.محمد عمران - التيار المعاصر في الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية التوجه الفني والاجتماعي تخطيط أولي - ورقة بحثية بمؤتمر «استلهام المأثورات الشعبية في الإبداعات المعاصرة» - مهرجان (سيوف) بالإسماعيلية - أكتوبر 1985م - نقلا عن: عبد الحميد حواس - أوراق في الثقافة الشعبية - مركز البحوث العربية - ط1 - 2003م - ص113).

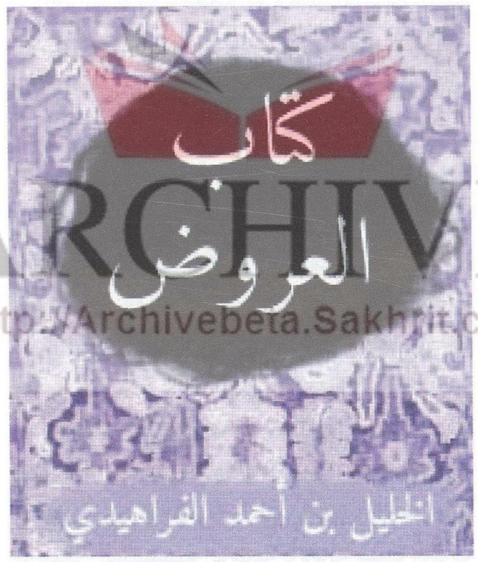
انتقلت إلى المشرق خلال القرن الثاني عشر مع ابن سناء الملك

الموشحات والموسيقى الأندلسية

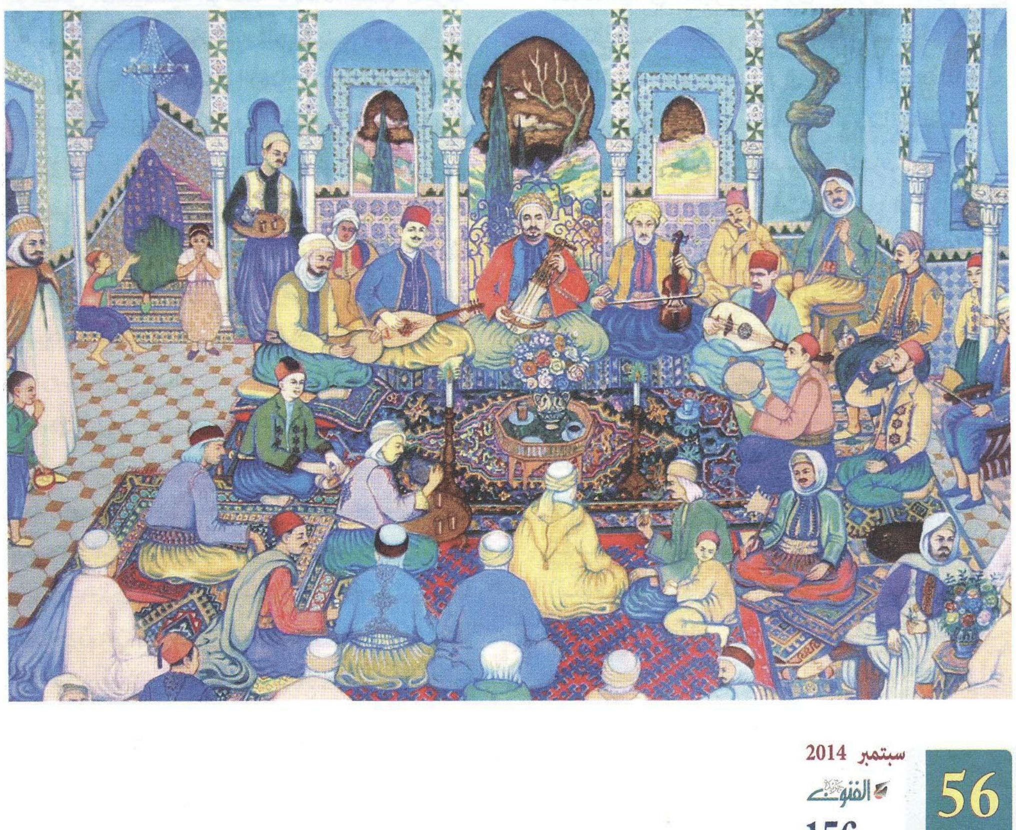
لقد شغف الأندلسيون بالأدب وبالفنون المرتبطة به، خاصة الغناء، فقد اشتهر أهل الأندلس بالطرب، ومجالس الأنس، وساعد على ذلك الامتزاج بين الحضارات، والأجناس التي تعايشت في شبه الجزيرة الأيبيرية، ولا شك في أن جمال الطبيعة الأندلسية، ورغد العيش وكثرة الجواري المغنيات الأندلسيات، ومنهن الوافدات من المشرق، كل ذلك ساهم في نهضة فنية غنائية... وقد ذكر صاحب النفح في الجزء الثالث بعض هؤلاء المغنيات الوافدات، مثل فضل المدينة التي كانت حاذقة في الغناء، كاملة الخصال، نشأت وتعلمت ببغداد... ثم قمر جارية إبراهيم بن حجاج اللخمي صاحب أشبيلية، وكانت من أهل الفصاحة والبيان والمعرفة بصوغ الألحان وجلبت إليه من بغداد.

حسن الرموتي
ناقد - المغرب

فلا نستغرب إذا رأينا هذا الاهتمام من طرف الأندلسيين بالموسيقى والغناء، ليس فقط على مستوى الأداء والغناء، بل على مستوى التأليف، وعلى رأس هؤلاء العلماء عباس بن فرناس الذي كان أديبا معروفا بمحاولاته في الاختراع، فقد حذق في الموسيقى وصوغ الألحان... بل إن صاحب نفح الطيب يقول عنه إنه حكيم الأندلس، وأول من فك بها كتاب العروض للخليل، وأول من فك الموسيقى... ثم أبو بكر بن باجة، وإليه تنسب الألحان المطربة بالأندلس التي عليها الاعتماد، وكان متقنا لصناعة الموسيقى واللعب بالعود، كما يشير صاحب كتاب عيون الأنباء في طبقات الأطباء... وأبو الصلت أمية بن عبدالعزيز الداني، وهو صاحب رسالة في الموسيقى... وغيره كثير، وفي ظل هذا الازدهار الفني سيعرف الشعر العربي تطورا جديدا يختلف على النمط التقليدي للقصيدة العربية المعروفة باعتمادها على عمود الشعر... إن الشكل الجديد يتجاوب مع واقع طبيعة الشخصية الأندلسية، والتي تعيش واقعا يختلف عن واقع شبه الجزيرة العربية، مهد القصيدة الجاهلية والأموية المعروفة بجزالتها وقوة ألفاظها... ونقصد بذلك ظهور الموشحات الأندلسية كأسلوب جديد يختلف عن طريقة العرب في النظم، شكل يعتمد في هيكله مقاطع وتقسيمات وتنويعا في الأوزان والقوافي.



وقد اهتمت الكثير من المصادر بهذا الفن، على الرغم من أن بعض هذه الكتب للأسف مازال مخطوطا، ومن المصادر التي تناولت هذا الموضوع: كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لـ ابن بسام، وصاحب المطرب من أشعر أهل المغرب، والمقري في كتابيه نفح الطيب وأزهار الرياض، ولسان الدين ابن الخطيب في جيش التوشيح، وكتاب محمد بن زاكور الروض الأريض في بديع التوشيح ومنتهى القريض. وهناك مراجع أخرى وقف عليها الدكتور عباس الجراري في كتابه القيم. موشحات مغربية، ومن المصادر التي تناولت هذا النمط، كتاب ابن سناء الملك (دار الطراز)، وعلى الرغم من حجمه الصغير نسبيا فقد خصص صاحبه مقدمة تناول فيها الموشحات، وأنواعها، وأقسامها، وأوزانها. والباحثون المعاصرون اهتموا بهذا الفن، وأفردوا له دراسات كثيرة، واختلفوا أحيانا في موطن نشأته، ونشير إلى رأين مختلفين، الدكتور

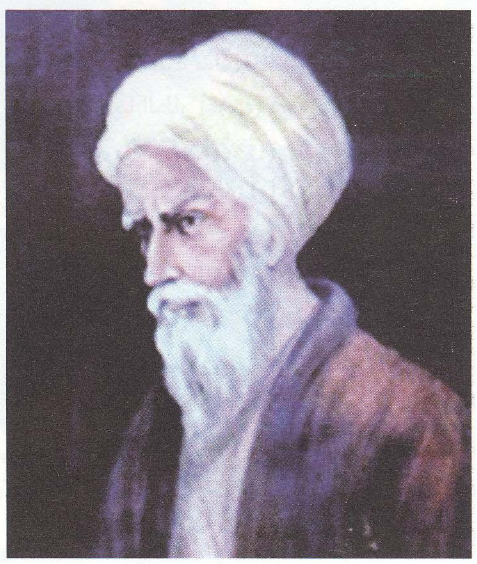


صفاء خلوصي الذي يرى أن الموشح فن نشأ في العراق، لكنه تطور في المغرب، وأول موشحة في تاريخ الأدب العربي هي موشحة «أيها الساقي» في نص لـ ابن المعتز الشاعر العباسي:

أيها الساقي إليك المشتكى *** قد دعوناك وإن لم تسمع

والواقع أن هذا البيت نسب إلى ابن المعتز، وهو شاعر عباسي بعيد عن الأندلس، ومؤرخو الأدب أغفلوا ذكر هذه الموشحة وعلاقتها بابن المعتز، والنص نفسه نسبته بعض المصادر إلى الوشاح الأندلسي أبي بكر بن زهر المعروف بـ ابن الحفيد (ت 595 هـ). ويبدو أن الدكتور خلوصي أخذ بنسبة النص إلى ابن المعتز من دون الرجوع إلى المصادر الأخرى العديدة التي نسبته إلى ابن زهر... بخلاف كامل كيلاني في كتابه نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي، حين يقول إن الموشحات اختراع أندلسي ولو لم يبتكره الأندلسيون، لاخترعه الشرقيون، فقد كان حتما أن يؤدي الغناء ومجالسه في الشرق إلى النتيجة نفسها التي انتهى إليها في الأندلس...، وهو الموقف نفسه الذي يتبناه الدكتور أحمد هيكل في كتابه «الأدب الأندلسي» من أن هذه الموشحة هي ليست لـ ابن المعتز، بل هي لشاعر أندلسي وشاح هو ابن زهر الحفيد.

بل هناك من يرجع ابتكار الأندلسيين الموشحات إلى مصادر غير عربية، مثل بطرس البستاني الذي يرجعها إلى الأصل الفرنسي والإسباني. فالأندلسيون تأثروا بالمنشدين، خاصة الطروبادور الذين عرفوا بالتجوال والإنشاد ابتداء من القرن العاشر، لكن الأبحاث أثبتت العكس، فعرب الأندلس كانوا أساتذة لهؤلاء المتجولين. بخلاف المستشرق الإسباني ميلاس فكروزا الذي يرجع هذه النشأة إلى تأثر العرب بالأناشيد العبرية... لكن هذه الآراء لا تؤسس على حجج قطعية، ولا تستند إلى دليل شاف... أما الدكتور عباس الجراري، أحد المهتمين بالأدب الأندلسي، فهو يؤيد ما ذهب إليه الدكتور



ابن باجة



عبدالعزيز الأهواني، أن أصل الموشح هو الأغنية الشعبية، مصوغة في لغة عامية ولغة رومية، كان يتحدث بها كثير من المسلمين... أما ابن خلدون في مقدمته، فيذهب أن أهل الأندلس لما كثر عندهم الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه الموشح.

ولا شك في أن كلمة الموشح مشتقة من وشح، بمعنى قلد ونمق وزين، والوشاح بضم الواو يشبه قلادة من نسيج عريض يرصع بالجوهر، تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها، والموشحة من الظباء أو الطير التي لها طرتان مسبلتان من جانبيها، كما استعملها بعض البلاغيين لدلالة على بعض المعاني. ويبدو أن الموشحات أخذت اسمها من هذا المعنى الدال على التنميق والتزيين... ويرى صاحب كتاب الذخيرة أن أول من صنع أوزان الموشحات هو محمد بن محمود القبري الضرير، أما ابن خلدون فيقول إن المتأخرين استحدثوا فنا أسموه «الموشح»، وكان المخترع له هو مقدم بن معافر الفريري من شعراء الأمير عبدالله بن محمد المرواني، وأخذ ذلك عنه أبو عبدالله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد.

والموشحات هي قصائد غنائية، لا تسير في طريقتها على النهج التقليدي المتعارف عليه، هي بناء عضوي خاص موضوع للغناء... بل إن الوشاح الأندلسي كان كثيرا ما يضع اللحن أولا ثم ينظم ما يقابله من القول الشعري، وقد يستعمل ألفاظا لا معنى لها حتى يستقيم اللحن، وقال ابن سناء الملك في كتابه «دار الطراز» إن الموشحات تنقسم إلى قسمين: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني لا وزن له فيها ولا إلمام له بها، والذي على أوزان العرب ينقسم قسمين: ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، وما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول. والقسم الثاني من الموشحات، هو مالا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها الكثير والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر والشارد الذي لا ينضبط.

والموشحات كما يعرفها د. عباس الجراري بأنها قصيدة شعرية، ولكنها لا تخضع لوحدة البيت، ولا تخضع كذلك لوحدة القافية، ولكنها مقسمة إلى أقسام أو مقاطع، بعضها يسمى «أقفالا» وبعضها يسمى «أبياتا»، هذا النظام الذي يسير عليه الموشح، يقتضي أن تكون الموشحة قائمة على مجموعة من الأقفال، ومجموعة من الأبيات. الأقفال متشابهة في الوزن ومتشابهة في القافية. أما الأبيات فمتشابهة في الوزن فيما بينها ومختلفة من حيث القافية، ثم إن هذا الموشح يعنى فيه بالمقطع الأخير الذي يسمى الخرجة. وأجزاء الموشح هي: المطلع أو المذهب، والدور، والسمط، والقفل، والبيت، والغصن، والخرجة. ومن أشهر الوشاحين الأندلسيين، عبادة بن ماء السماء، وعبادة القزاز، وابن بقي الأعمى التطيلي، ولسان الدين بن الخطيب، وابن زمرك، وابن سناء الملك، وشهاب الدين العزازي، وابن باجة، وابن سهل، وابن زهر، ومحيي الدين بن العربي، وأبو الحسن المريني.

وانتقلت الموشحات إلى المشرق خلال القرن الثاني عشر الميلادي، خصوصا مع ابن سناء الملك الذي ألف كتابا في هذا الباب أسماه دار الطراز، ثم انتشرت بعد ذلك في الشام وغيرها، فحفظها الناس

ودونوها وتوارثتها الأجيال... الموشحات الأندلسية الشرقية يمكن اعتبارها جانبا من التراث الأندلسي الغني، لكنها لا تدخل في إطار ما يعرف بالموسيقى الأندلسية المغربية أو الطرب الآلة، فرجال الموسيقى في المغرب ينكرون أن يمت الموشح الشرقي إلى هذه الموسيقى بصلة، بل يعتبرون ذلك تحاملا عليها كما يشير الأستاذ عبدالعزيز بن عبدالجليل... ويضيف أنه حين نتحدث عن هذه الموسيقى الأندلسية، فنحن نتحدث عن النوبات الإحدى عشرة التي تتضمن خمسة وخمسين ميزانا لا غير، ولا تدخل الموشحات في هذا المفهوم.

من هنا يمكن أن نقول إن الموسيقى الأندلسية تراث أندلسي خالد، حمله المهاجرون بعد سقوط غرناطة، حيث حمل المهاجرون الأندلسيون ثقافتهم، من أنواع اللباس والطعام والصنائع والموسيقى... وغيرها، ففي تونس أطلق على الموسيقى الأندلسية اسم المألوف، وفي الجزائر الطرب الغرناطي، وفي المغرب طرب الآلة، لكن ما يمكن ملاحظته أن الموسيقى الأندلسية في المغرب حافظت على كثير من مقوماتها الفنية الأصيلة، ولم يصبها من التأثيرات المحلية سوى القليل، بخلاف مثيلاتها في تونس والجزائر، والتي تأثرت بمؤثرات عثمانية ومحلية. ذلك أن المغرب حافظ على عناصر هذه الموسيقى الأصلية، من خلال حفاظه على نوباته الإحدى عشرة (رمل الماية - الأصبهان - الماية - رصد الذيل - الاستهلال - الرصد - غريبة الحسين - الحجاز الكبير والمشرقي - عراق العجم - العشاق)، وموازينه الخمسة (البسيط - القائم ونصف - البطايحي - الدرج - القدام).

وتحمل هذه الإيقاعات الأندلسية، كما يشير الباحث يونس الشامي، أسماء عربية وفارسية لأعلام كحمدان والحسين، أو لمدن كأصفهان والحجاز، وعراق العجم، أو درجات السلم الموسيقي الشرقي كالصيكة، والرصد، والماية، كما تحمل مصطلحات موسيقية كانقلاب الرمل والاستهلال وأسماء غير معروفة كالغريبة المحررة، وغريبة الحسين. وتسمى القطع الشعرية التي تتألف منها النوبات بالصنايع، تتكون من بيتين إلى سبعة أبيات، وتتناول العديد من المواضيع المختلفة.

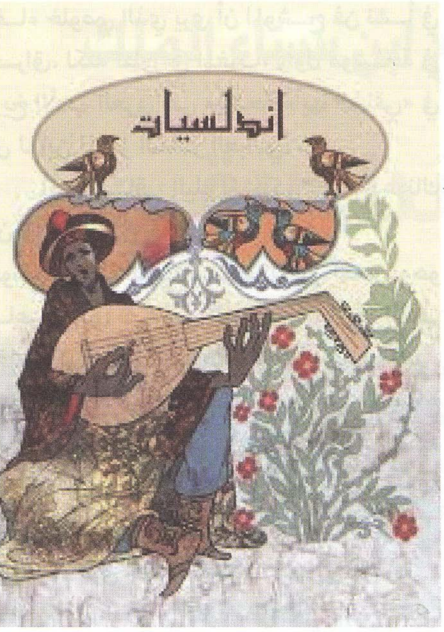
ويميز الأستاذ عبدالعزيز بن عبدالجليل مدرستين مهمتين لهذه الموسيقى:

- مدرسة فاس: التي تعتبر أكثر تمسكا بأصول الموسيقى الأندلسية، ويتجلى ذلك في محافظتها على آلة الربابة التي لها الصدارة بين بقية الآلات، وينتمي إلى هذه المدرسة أجواق مكناس والرباط ومراكش... وتقام بهذه المدينة مهرجانات تحظى باهتمام كبير، ويحضرها عشاق الموسيقى الأندلسية، وتسمى مدرسة الحاج المرحوم البريهي، وهو أحد روادها الكبار.

- مدرسة تطوان: التي أدخلت تغييرات على هذه الموسيقى، ومن أهم هذه التغييرات، إدخال آلة البيانو، والأصوات النسائية. ومدرسة تطوان لها فروع مثل جوق مدينة شفشاون ومدينة القصر الكبير، وتسمى بمدرسة محمد العربي التمسماني، وهو أحد أعلامها، ومؤسسي هذه المدرسة.

لقد أصبح الطرب الأندلسي جزءا من ثقافة المغاربة الموسيقية، لا تخلو الحفلات والأعياد الدينية والوطنية من هذه الموسيقى، كما أن أصحاب الدكاكين يشنفون أسماعهم بأنغامها في أثناء ممارستهم حرفهم.

وللموسيقى الأندلسية في المغرب طقوس خاصة، لا نجدها في الأداء المشرقي للموشحات، فأجواء الطرب لها مميزات خاصة، المكان بكل ما يحمل من جمالية الزخارف والنقوش الأندلسية، ونافورة المياه والأزهار... إلى مكان وكراسي جلوس



العازفين، وطريقة حمل الآلة الموسيقية... واللباس المتمثل في الجلابية المغربية والخف والطربوش للرجال، والقفطان الحريري المغربي بالنسبة إلى النساء، ثم اختلاف أعمار العازفين والمنشدين؛ حيث نجد الشباب والأطفال والرجال، والفتاة المليحة والمرأة العجوز، قاسمهم المشترك عشق الموسيقى الأندلسية. والمغني لا بد أن تتوافر فيه مجموعة من الشروط، منها كما يقول عبدالعزيز بن عبدالجليل في «مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية»: أن يكون حسن الخُلق والخَلق مستعذب العبارة، حافظا للملح والأخبار، عالما بمعاني الكلام، عارفا بما يليق بكل مقام، غير مغتاب ولا نمام، يفرق بين المدح والغزل، جوارحه سالمة من العيوب، وشمائله تميل القلوب.

ويتخذ الجوق شكلا منحنيا، حيث يجلس رئيس الجوق في الصدارة في مكان يجعله يرى كل العازفين، ممسكا بآلة الربابة أو العود، ويجلس على يمينه عازفو الكمان وعن يساره عازفو العود، أما عازف الطار والدربوكة ففي أقصى اليسار. وللربابة مكانة مهمة في هذه الموسيقى، وأكبر رجال هذا الفن هم عازفون عليه، ويحتوي على وترين، يعزف عليه بواسطة قوس نصف دائري من الوبر، أما الطار المغربي فحجمه صغير، يساعد العازف على التحكم فيه، في جوانبه أقراص نحاسية تحدث جلجلة جميلة، أما الكمان فيوضع على الركبة بشكل عمودي، وهي طريقة امتاز بها المغاربة، ويبدو أن الطريقة متحدرة من الأندلس. أما العود فهو من أهم الآلات، له الصدارة مثل الرباب، وله طقوس في صناعته وتسويته.

فإذا كانت الموشحات الشرقية، خاصة، تمثل جانبا من التراث الأندلسي، فإن الموسيقى الأندلسية هي جوهر هذا التراث الخالد، ودليل على أصالة الحضارة العربية التي أضاءت الأندلس لتستمر في ربوع المغرب.



كتاب للدكتورة مها فاروق عبدالرحمن أصدرته سلسلة «آفاق السينما»

أزياء الاستعراض في السينما المصرية

الفيلم الاستعراضي يتميز باحتوائه على أكثر من مشهد استعراضي، ويعتمد على الرقص الفردي والجماعي، ويتوازن فيه الغناء والرقص، وهو يميل أكثر إلى الموضوعات الخيالية، وقد استمر الاستعراض ملمحا مميزا في السينما والديكور والملابس والإكسسوار، وهي أحد الملامح الرئيسية للفيلم الاستعراضي، ومن هذا المنطلق تصحبنا الدكتورة مها فاروق عبدالرحمن عبر كتابها «أزياء الاستعراض في السينما المصرية»، الصادر في مايو ٢٠١٤ عن سلسلة آفاق السينما بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية.

أشرف سعد

كاتب - مصر

اشتمل الكتاب على ثلاثة أبواب رئيسية: الباب الأول مكون من ثلاثة فصول حملت العناوين التالية: خصائص الفيلم الاستعراضي، الفيلم الاستعراضي في السينما المصرية، العناصر البصرية والتشكيلية في الفيلم الاستعراضي.

أما الباب الثاني فحمل العنوانين التاليين: علاقة الشخصية بالملابس والسينما وملابس الاستعراض، اللون والضوء والماكياج في السينما.

وختمت كتابها بالباب الثالث، وهو دراسة لنماذج من أهم الاستعراضات في السينما المصرية، كما عرضت من لأهم مصممي الملابس في السينما، وحللت نماذج متنوعة من الأزياء الاستعراضية.

الفيلم الاستعراضي

من أكثر أنواع الأفلام سهولة وتعقيدا - على حد سواء - نظرا إلى بساطة القصة والسيناريو، والفقرات الموسيقية ترتكز على الموسيقى الشائعة والمألوفة، وأسلوبه البصري غير معقد بالمرة. والدراما تقوم فيه على فكرة إقامة استعراض من خلال مفارقات وصراعات للأبطال حتى يتمكنوا من أداء الاستعراض، وغالبا ما يكون الاستعراض مكملا للسياق الدرامي ومكملا للأحداث، والاستعراضات هنا تقوم بدور ترفيهي وتخفف من حدة الميلودراما.

ومن أشهر الأفلام الاستعراضية في السينما العالمية فيلم «أمريكي في باريس» (AB American in Paris)، أنتج في العام 1951م، وهو من أعظم أفلام هوليوود. وقد حاز الفيلم جائزة الأكاديمية للإخراج الفني التي تُعد أكبر إنجاز في هذا المجال في تاريخ السينما، ومن أسباب نجاح هذا الفيلم أن شاركت مصممة الملابس «إيرين شرف» في كتابة الفيلم وتصميم الملابس وبعض الديكورات، كما شارك في الفيلم أساطين فن الاستعراض، يأتي في مقدمتهم «جورج جيرشوين» الموسيقار الأمريكي الذي أستطاع في هذا الفيلم أن يمزج بين الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز.

والنموذج الآخر هو فيلم «قصة الحي الغربي»، في العام 1961م، وهو فيلم من أفلام التراجيديا الموسيقية، حيث احتوت افتتاحيته على موسيقى هي ملخص لموسيقى ورقصات وأغاني الفيلم، وظهر على الشاشة رسم تجريدي ثابت تتغير عليه الألوان مع تغير كل لحن، ومع نهاية المقدمة



استعراض لفرقة رضا للفنون الشعبية

الموسيقية ترجع الكاميرا إلى الوراء ليدخل الكادر على عنوان بخط كبير «قصة الحي الغربي»، ثم تذوب الخطوط التجريدية لتتحول إلى ناطحات سحاب في لقطة عامة لمدينة نيويورك نهارا من الجو. و«قصة الحي الغربي» معالجة عصرية لقصة روميو وجولييت صاغها المخرج روبرت وايز Robert wiz بأسلوب استعراض أخاذ. وقد حصل الفيلم على عشر جوائز أوسكار لسنة 1961م، هي أحسن فيلم، وأحسن مخرج، وأحسن ممثلة ثانوية (ريتا مورينو)، وأحسن ممثل ثانوي (جورج شاكيرس)، وأحسن موسيقى تصويرية، وأحسن تصوير سينمائي ملون، وأحسن ديكور ومناظر، وأحسن تصميم ملابس، وأحسن تسجيل صوتي، وأحسن مونتاج.

الفيلم الاستعراضي في السينما المصرية

مرت السينما المصرية، عبر تاريخها الطويل، بمراحل متعددة، ازدهرت في بعضها وتعثرت في البعض الآخر، إلا أنه يمكننا القول إن الرعيل الأول للسينما المصرية كافح بإيمان وعقيدة لتحويل السينما المصرية من التيار الـ «متمصر» الذي كانت تسير فيه إلى التيار المصري الصميم، فقد أحس طلعت باشا حرب (مدير بنك مصر) بما يمكن أن تدره الصناعة السينمائية من كسب كبير؛ فقرر أن ينفذ مشروعا سينمائيا ضخما هو تأسيس استديو مصر في العام 1934م، وفي نهاية العام 1935 كان أول إنتاج لاستديو مصر هو الفيلم الغنائي الكبير «وداد»، في العام 1936م، ثم مرت السينما المصرية بمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية (1945 - 1955م)، وفي هذه الفترة أصبحت الأغنية والاستعراض جزءا من الفيلم، مثل أفلام فريد الأطرش ومحمد فوزي وشادية ونعيمة عاكف. وقد شهدت هذه الحقبة الزمنية غزارة في الإنتاج، حتى أن القائمين على السينما المصرية - في ذلك الوقت - استعانوا بالعديد من مصممي الاستعراضات والرقصات المصريين والأجانب، ومن أشهر هؤلاء نيللي مظلوم الإيطالية، ولورا لوريلا، ووبير، وبلزاك، وذلك لإعطاء روح البهجة للفيلم.

وفي مرحلة السبعينيات وصلت السينما المصرية إلى مرحلة النضج والوعي، وظهر مخرجون أمثال حسين كمال وعلي رضا ويوسف شاهين، ومن أبرز أفلام هذه المرحلة فيلم «غرام في الكرنك» (1967م)، و«أبي فوق الشجرة» (1969م)، و«خلي بالك من زوزو» (1972م)، و«مولد يا دنيا» (1975م).

وفي فترة الثمانينيات والتسعينيات ظهر عدد كبير من الأفلام الاستعراضية، مثل: فيلم «سمع هس» (1991م)، وفيلم «يا مهلبية يا» (1991م)، وفيلم «كريستال» (1993)، وفيلم «ميت فل» (1996م). وقد استطاعت السينما المصرية أن تكتسب أرضية جماهيرية عريضة، سواء في مصر أو في البلدان العربية.



غلاف الكتاب

السينما وملابس الاستعراض

تؤدي الملابس دورا مهما في تكوين الفيلم السينمائي، فليس للملابس دور منعزل عن الأداء العام، وتملك الملابس إمكانات تدعم العمل السينمائي أو تؤثر فيه سلبا، وعلاقة الشخصية بالملابس علاقة وثيقة، يقول «جاك مانويل»: إن الملابس على الشاشة هي التي تبرز البطل من خلال الممثل. وتصميم الملابس يجب أن يكون بسيطا حتى يمكن التركيز على مضمون الفيلم وإبراز المعاني الخفية، ففي استعراض «شباكنا ستايره حرير» من فيلم «الهاربة»، أظهر مصمم الملابس عبدالفتاح البيلي شادية بطلة الفيلم ترتدي فستان الزفاف الأبيض والطرحة وتحلم بالفارس المجهول.

وتصميم الملابس يجب أن يتلاءم مع طبيعة كل شخصية ومزاجها الخاص، وما تمر به الشخصية من أحداث وظروف سيكولوجية، ويختلف الزي وألوانه تبعا للمناخ وطبيعة المكان وتغير الفصول، وتختلف نوعيات الزي وفق المناسبات ومكانة الفرد والمهنة التي يمارسها والدوافع الاجتماعية.

والملابس من أهم أدوات السينما الاستعراضية، فهي توازي الديكور من حيث الأهمية، ونلاحظ ذلك في فيلم «مع تحياتي لأستاذي العزيز»، إخراج أحمد ياسين (1981م)، تقدم نيللي استعراضا مع





مجموعة من الراقصين على خلفية تكاد تكون خالية من الديكورات، إلا من بعض الومضات الضوئية التي تضفي نوعا من البريق، أما الديكور الحقيقي فنجده في ملابس الراقصين، حيث نجد البطلة ترتدي زيا فضيا لامعا مرصعا بالترتر والفصوص التي تعكس بريقا وضوءا يلفت الانتباه، وملابس الراقصين حولها عبارة عن ملابس بيضاء بها خطوط زرقاء حتى يستغلها المصمم في التشكيل الحركي، بحيث لا تطغى على البطلة، فتكون البطلة هي بؤرة الاهتمام التشكيلي والحركي.

ويمكننا أن نلخص عمل مصمم الملابس في النقاط التالية:

- يقوم بدراسة السيناريو ووضع التصور المبدئي للشخصيات الرئيسية في الفيلم.
- على مصمم الملابس معرفة العصر الذي تدور فيه الأحداث ودراسة الشخصيات وتفريغ ملابس كل مشهد.
- معرفة نوع الملابس المطلوبة لأبطال الفيلم.
- الرجوع إلى الرسوم واللوحات الفنية للعصر التاريخي.
- دراسة الشخصيات وأهمية الملابس في تكوين شكل البطل وشخصيات الفيلم الأخرى.

أهم مصممي الملابس في السينما المصرية

ولي الدين سامح (1907 – 1989)

من رواد مصممي الديكور والأزياء في السينما المصرية، وهو فنان على درجة عالية من الثقافة في مجالات الفنون المختلفة، وكان دارسا للتاريخ وعلم النفس وتاريخ الأزياء والحضارة والآثار المصرية، وقدم للسينما المصرية مجموعة كبيرة من الأفلام تعكس درايته وثقافته وذوقه الرفيع. ومن أعماله فيلم «وداد»، في العام 1935م، وفيلم «مجد ودموع»، في العام 1946م، وفيلم «لست ملاكا»، في العام 1946، وفيلم «دهب»، العام 1953م.

عبدالفتاح البيلي (1920 – 2004)

من مؤسسي السينما المصرية وبعض البلدان العربية، تخرج في معهد السينما في إيطاليا (المركز التجريبي) في العام 1948م، كلف آنذاك بتصميم وتنفيذ فيلم «معجزة ميلانو»، في العام 1949م، بناء على ترشيح المخرج الإيطالي الشهير «فيتور يودي سيكا»، ثم عاد إلى مصر ونفذ تصميمات المناظر والأزياء لفيلم «الوحش»، في العام 1953م، وفيلم «لا أنام»، في العام 1957م، و«ثورة اليمن» في العام 1966م، وفيلم «فجر الإسلام»، وقد صمم في هذا الفيلم الأصنام والتماثيل إلى جانب ديكورات الفيلم، وكان أستاذا للأجيال في المعهد العالي للسينما.

شادي عبدالسلام (1930 – 1986)

هو أحد مصممي جيل الوسط، مصمم موهوب، درس فن العمارة، وعمل مع صلاح أبو سيف في فيلم «الفتوة»، واشترك مع المخرج عز الدين ذو الفقار في أكبر استعراض مصري في ذلك الوقت، هو «الوطن الأكبر»، في العام 1956م، ونال فيلمه «المومياء»، في العام 1969م، العديد من الجوائز العالمية، وتتسم أعماله ببساطة التصميم، وتوظيفه في خدمة الحدث، والاهتمام بالتفاصيل المعمارية، وهنا تكمن القيمة الفنية لشادي عبدالسلام.

رشدي حامد (1947 – 1996)

من خريجي المعهد العالي للسينما، ويُعد من أهم مصممي الجيل الحديث، وتنوعت أعماله بين التصميم والديكور والملابس، ومن أعماله فيلم «عصر الذئاب»، في العام 1981م، وفيلم «أبناء وقتلة»، في العام 1985م، وفيلم «طيور الظلام»، في العام 1995، وفيلم «كريستال»، في العام 1993م.

وفي نهاية الباب الثالث من الكتاب رصدت الدكتورة مها فاروق مجموعة كبيرة من الأفلام، وقامت بتحليل دور الملابس كعنصر تشكيلي للديكور، ولكثير من العناصر الفنية الأخرى التي تكون الحالة الاستعراضية. والكتاب في مجمله محاولة جادة موثقة وتحليلية لأهم الأفلام، وأهم ردود الفعل تجاهها.

أخير

وجوه راكبي البحر

مأخوذة برغبة جامحة، لأن أتمرغ في حكايا المنافي، أجرب الكتابة، والتدريب على البوح، واكتشاف حكايا البشر.

يوم خفق في ضلوعي، ذلك الحلم العنيد، أن ألملم حكاياهم المتناثرة في المنافي، على شواطئ البحر، طوقني فريقي المغامر بالمبادرات !

هكذا بدأت الرحلة، عبر تمارين السيكودراما، التي تحولت الى مشاهد حية من مسرح الواقع ،مسرح الحياة، إلى أفلام، ومعارض صور، توثيقا لشاشات الذاكرة .

وحتى لا يتشعب الدرب، قذفنا سهم المغامرة باتجاه (راكبي البحر) ! أولئك المهاجرين الجدد الذين حملتهم الأمواج إلى الحلم الاوربي .

خلال عامين من البحث المتواصل والزيارات المشروطة ! الى معسكرات المهاجرين الجدد، تعرفنا فيها على مدن جديدة بللتها حكايا وأسرار، لم تغرقها أمواج المتوسط الفاجرة !

في زمن الفوضى والعنف والاضطرابات السياسية، وخفقان الموت الذي يعيشه عالمنا العربي، غمر بعض الأرواح، سؤال تخاصم بين جناحين، كي تمضي في سفر الى دروب الشواطئ ! وأمواج البحر .

تمايلت مراكب الرحيل، تحملها الأمواج المجعدة، الى عراءات المنافي أو عمق البحار، التي لا عودة منها، محملة بأرواح مهزومة، و أرواح حزينة، أو عامرة بالأمل، تبحث عن أصداف الضفة الأخرى، لتزين فيها فرح النجاة، بين ضفتين.

في نهاية درب الموج، هناك خلف البحر، وفي أحدى معسكرات اللجوء على شاطئ أوروبي، تلطمه كل يوم الأمواج بحكايا المهاجرين الجدد، التقيت بـ (وفاء) الفنانة التشكيلية المهاجرة، التي ابهرني حلمها الفائر على رأس فرشاة ألوانها الحائرة !

قالت لي : (كل ما يجوب في أعماقي الآن هو أن أنتصر على مستنقع الماضي! وثلاثون عاما من الكبت والحرمان، التحقت بصراعات دموية واضطرابات، خفقت بالموت، أتعكز فيها على فرشاة ألواني، أهش بها الذئاب الضالة تنهش ظلي واثري وهدوء احتضاري في المرايا .

أريد أن أرسم الوجوه التي صقلت روحي مؤخرا مثل حجر الشواطئ، كلما أغمضت عيوني أراهم في لحظة الوداع والفراق، لحظات الترقب والخوف، لحظات الغرق والموت .

الوجوه التي التصقت في جوفي، لن أضللها في ذاكرتي المثقوبة، سأقطفها من عيوني يانعة، وأمنح لها فرصة ان تحيا من جديد في لوحاتي المتوهجة بالبرق.

كل ما أريده الآن هو أن تومض وجوههم التي أطفئها الموت، في صباحات جديدة، أدهن أعمارهم الفائتة، بزيت الذاكرة، كي تشتعل في المنافي.

سأوقظهم من الغياب، لينثروا بقايا حكاياهم !

لن أجرح الهواء بصرخاتهم ، بل سأسيج بصمت أزهار عيونهم، تنفتح وتغلق بحنين، في حدائق الغرق !

ناموا جميعا بحذر كي لا يفسدوا تجاعيد موجة في قبر البحر .

سأرسم الوطن وجه

مراكب الرحيل وجه

الموجة الفاجرة وجه

وفوق كل الوجوه، سألقي بأحزان قلبي كفنا)

بانتظارك (وفاء) في معرضك القادم، لتمنحي الفرصة للوجوه بأن تعيش حلمها المشتهى خارج قاع البحر .

د. دلال مقاري



د. دلال مقاري

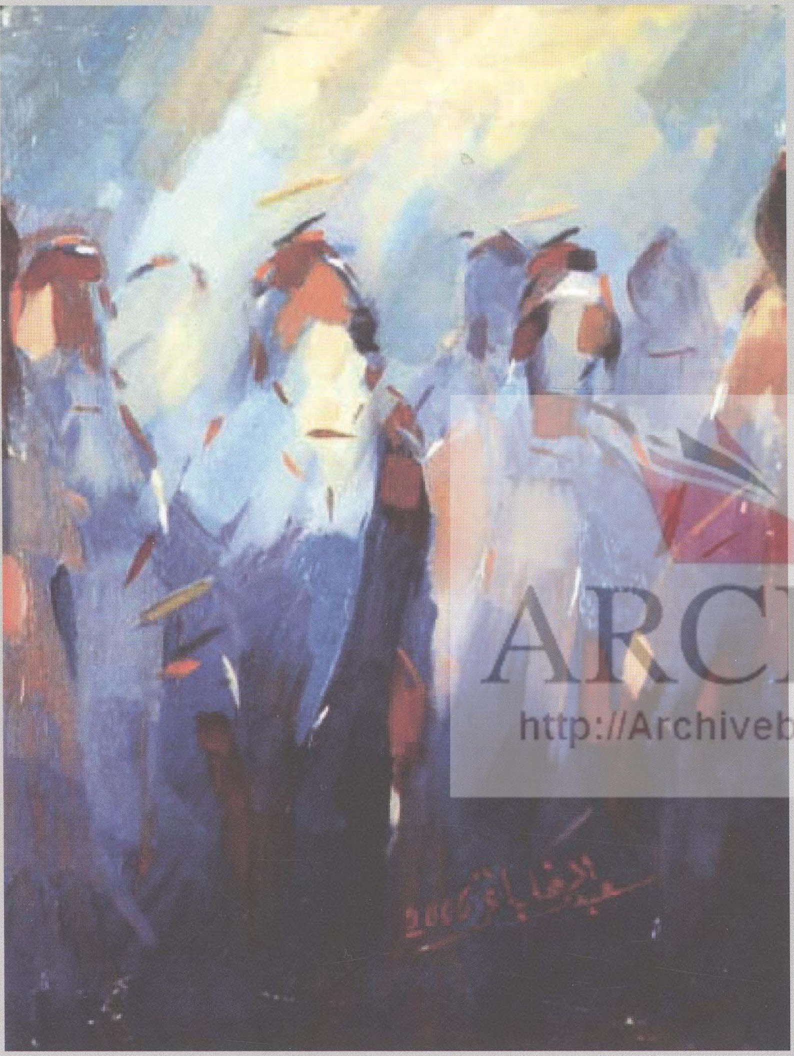
- فنانة تشكيلية وكاتبة
- دكتوراه في المسرح
- باحثة ومختصة في السيكودراما وخيال الظل
- لها مجموعتين شعريتين (صوت مسام) ، (حدقة دمشقية) و مجموعة قصص للأطفال ضمن سلسلة القرى الفلسطينية المدمرة.

رسم وقصيدة

قصيدة: نادي حافظ *

لوحة: عبد الرضا باقر **

يا إخوتي .. في الآه



اصْدَحْ بِسرِّكَ
يا شهيدَ العِزّه
«اللهُ أكبرُ» ..
كلُّ مَجْدٍ .. «غزّه»
«اللهُ أكبرُ» ..
ـ بعدَ عشرِ قذائفٍ ـ
تعلو ..
فيعلنُ كلُّ بطشٍ عجْزَه
«اللهُ أكبرُ» ..
بَعْدَ كلِّ إغارةٍ
ستذلُّ مَنْ ظنَّ الحديدَ أعزّه
«اللهُ أكبرُ» ..
سرُّ تسليحِ الذي
فاقَ المُدجّجَ بالسلاحِ
وبزّه
«اللهُ أكبرُ» ..
كُلُّنا مِنْ آدمٍ
مِنْ باءِ هذا الحُزْنِ
حتى الهمزه
مُتسلسلونَ ..
مُلوّنونَ
وصاغنا مِنْ طينةِ الأشواقِ
ربُّ العِزّه
لكنّكمْ حرّفْتمُوا في
شَرْعِهِ
وأصبتمُوا عَرْشَ الجلالِ
بهزّه
الكلُّ شعْبُ اللهِ

لسْتُمْ وحْدكُمْ
والكُلُّ يفْنَى
كيْ يُخلِّدَ رَمْزَه
مَنْ قالَ:
إنّ اللهِ مِلْكُ ديانةٍ؟
فاللهُ عِندَ الطيبينَ
مُنزّه
أيكونُ شعبُ اللهِ
شعباً قاتلاً
ويبثُّ مِنْ بَعدِ الخرابِ
فِلزّه
موسى تحوّلَ قاتلاً
في غمْضةٍ
بينَ الحياةِ وبينَ موتكَ:
لَكْزَه
واليومَ
عُدتمْ تُخْجِلونَ نبيّكمْ
وتُفخّخونَ
ـ مِنَ الجهالةِ ـ
حِرْزَه
طفلُ النبوةِ نازفٌ
مِنْ نَحْرِه
مَنْ سَنَّ حِقْدَ الأغبياءِ
وحزّه؟
يا إخوتي في الآهِ
لسْتُمْ إخوتي
إلّا بما صانَ الحياةَ ونزّه
إلّا بسِلْمِ المُؤمنينَ

وحِلْمِهِمْ
مَنْ يملكُ الإيمانَ
يملكُ كَنْزَه
يا إخوتي في الآهِ
كونوا إخوتي
لا تلبسوا مِنْ فوقِ دَمّي
بَزّه
إنْ تَفْرَحوا فينا
بِفوزٍ زائفٍ

كَمْ أعْلَنَ الشيطانُ دوماً
فَوْزَه
قولوا لإسْرائيلَ:
لا أرضَ لكمْ في أرْضِنا
وكِيانُكُمْ
تَرْكيبَةٌ مُبْتَزّه
صولوا بدبّاباتِكُمْ
لنْ ينتهي نسلُ «الوليدِ»
ولا شجاعةُ «حَمْزَه»

* شاعر - مصر

** فنان - الكويت